

2 E. D. 1



Universidad Nacional Autónoma de México

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

LA CANCION DE CUNA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN CANTO

PRESENTA:

MARIA EUGENIA MENDOZA GARCIA

Asesor: MTRO. FRANCISCO MARTINEZ GALNARES



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

Prólogo.	5
Introducción	8
Influencia de la Música en el Infante.	
CAPITULO I	14
La Canción de Cuna Popular (Villancico, Arrullo, Coplas de Nana), en España y en el Continente Americano.	
CAPITULO II	92
La Canción de Cuna Culta (Arrullo, Wiegenlied, Berceuse, Ninna-Nanna, Lullaby, Cradle Song, Pilmama y Nana), en la obra de los Compositores del siglo XVIII a la actualidad.	
Conclusiones.	134
Compositores de Canciones de Cuna.	139
Bibliografía.	144

PROLOGO

En todas las razas y en todas las épocas, la maternidad ha sido uno de los privilegios que la mujer posee. En la Canción de Cuna se refleja el deseo que una madre tiene, no solamente de abrazar a su pequeño y dormirlo, sino de arrullarlo cantándole.

El objeto principal de la Canción de Cuna, es hacer dormir al niño que no tiene sueño. Este canto surge del corazón de la madre, -- sencillo y espontáneo. Ella, por su parte, de muy diversas maneras hará propicio el ambiente para que el sueño venga. Para ello bastarán -- el ritmo muscular (lento y monótono), y el de la melodía. La madre -- junta estos dos ritmos, tanto para el cuerpo del niño como para su oído, combinando frases y silencios e induciendo al pequeño al reposo o somnolencia que provocará el relajamiento y lo conducirá a la etapa -- del descanso.

En la presente Tesis se estudia a la Canción de Cuna en sus dos aspectos: el popular y el culto.

En el primer aspecto, se trata de la canción folklórica, de autor anónimo, proveniente de un sector del saber tradicional de las clases populares.

El segundo aspecto estudia la canción nacida del sector culto, en el que los compositores escriben diversidad de cantos con una rica variedad de temas y situaciones, según el país, la región, la raza, -- etc... creando "tramas" que desenvuelven en sus canciones para que el pequeño "que no tiene sueño" por fin se duerma.

Dada la extensión del tema, --pues hay alrededor de doscientos -- países-- doy preferencia a la Canción de Cuna tal como se inició y desarrolló en España, y que se dio en llamar "villancico", el que poste- -- riormente llegó a nuestro país con la Conquista.

Incluyo en la segunda parte algunos "Arrullos" de los grandes -- maestros de la música culta y concluyo con autores mexicanos cóntempo- -- ráneos.

Mi espíritu maternal y mi cariño hacia los niños provocaron la inspiración momentánea hacia la elección de este tema como Tesis. Pero, quiero reconocer, que mis padres tuvieron mucho que ver en dicha elección, ya que fueron ellos, -y digo ELLOS, es decir, no solamente - mi madre, sino mi padre también-, quienes despertaron en mí ese gusto por la canción de cuna, pues solían arrullarme el uno o la otra, con el "Arrullo Mestizo" o con cualquier cancioncilla que inventaran en - ese momento. Por lo tanto, me decidí por la Canción de Cuna, sin imaginarme en realidad el maravilloso y extenso material al que dicho trabajo me remitiría.

INTRODUCCION

"INFLUENCIA DE LA MUSICA EN EL INFANTE"

El niño, antes de nacer, posee un "órgano auditivo" que será el receptor de una gran variedad de sensaciones, las cuales percibe ya a través de vibraciones que se producen en el líquido amniótico que lo envuelve. Por medio de él entra en contacto con el fenómeno sonoro. Ya nacido, tiene otras. Las experiencias sonoras, en las que se incluyen, además de sonidos, ruidos tales como voces, pasos, el abrir y cerrar de puertas y otros que servirán para su desarrollo. Así se relaciona con el medio ambiente, lo que será un factor determinante para su vida emocional.

Es necesario procurar que en todo momento el oído del niño experimente sonidos agradables y variados y aquí es donde la música será un factor importante, pudiendo los padres contribuir a ello.

Momentos como el baño diario, el paseo, la comida, etc., pueden ser para el pequeño más gratos con música.

Desde sus primeros años, el niño tiene movimientos reflejos que con todas las experiencias nuevas forman esquemas que poco a poco va asimilando y acomodando, para después interiorizarlos y hacerlos suyos. En sus primeros meses, el infante tiene una conducta principalmente motriz; pasa gran parte del tiempo comiendo y durmiendo, y durante la vigilia la música le servirá de estímulo, con otras vivencias procedentes de los demás sentidos, todo de acuerdo al ambiente que lo rodee. Acumulará todo en el cerebro, por lo que será de suma importancia brindarle los mejores estímulos para que se desarrolle en un aspecto sensorial encaminado a una capacidad de adaptación positiva a cualquier situación.

Con respecto al comportamiento del pequeño, sólo se puede hablar de emociones y no propiamente de afectos; las pasiones y los sentimientos son primitivos, y aún confusos. Conforme el va creciendo, éstos van apareciendo y se diferenciarán más y más hasta tomar la forma definitiva con que se manifiestan tanto en el niño como en el adulto.

En cuanto al cariño, no lo exige de su madre, pero es indudable

que lo necesita y es ella quien satisface sus deseos. Necesita un - - buen trato, palabras cariñosas, sonrisas, caricias y juegos; con esto, la madre le infunde seguridad si le brinda la ayuda cuando él la necesita. Esta es una época de satisfacción de sus necesidades corpóreas, instintivas y emotivas.

El recién nacido posee un reflejo auditivo en forma primitiva, reacciona ante sonidos agudos, cuya percepción le resulta dolorosa. A la edad de dos meses el pequeño está más tiempo despierto durante el día. Sus reflejos son: de succión, de bostezo, de búsqueda, de prensión, de Babinski (cosquillas) y del Moro (del sonido). Pronto todos estos reflejos cambian, debido al medio ambiente. Aunque el niño no tiene todavía la facultad de comprensión ni la de identificación bien desarrolladas, ya conserva algunas imágenes auditivas, olfativas, gustativas y posteriormente visuales.

Desde recién nacido hasta los tres meses, predominan en él las emociones, la ira, el temor y el sensualismo. Cualquier parte de su cuerpo que sea tocada, provoca placer (zonas erógenas). En esta etapa también reconoce los sonidos, vgr. la voz de su madre.

Antes, sólo lloraba y cuando se le daba de comer, callaba; ahora grita para demostrar su alegría y su agradecimiento.

Desde los primeros días después del nacimiento, el niño posee una memoria primitiva o animal, que puede ser confundida con los instintos, (puede admitirse que éstos sean producto de atavismos o recuerdos de actos y situaciones repetidas sucesivamente por generaciones hasta constituir una condición transmitida e indispensable), pero en esta forma de memoria primitiva, no intervienen elementos de percepción ni de comprensión, y la fijación es realizada antes del nacimiento en el embrión mismo al iniciarse el desarrollo. La exteriorización se manifiesta en el pequeño por instinto vital (busca la posición fetal).

La madre carga a su hijo para relajarlo, tranquilizarlo y ador-

mecerlo. El pequeño ya distingue el canto de su mamá, al que responde moviendo las manitas y los pies. Si ella aprecia estas reacciones y - le canta melodías finas, poco a poco lo estimulará y le despertará gusto por la buena música y estas primeras sensaciones auditivas quedarán grabadas en el oído virgen del niño. Muy importante es que la madre - le cante con una voz entonada y dulce; hay que recordar que él está desarrollando su aparato senso-perceptor. Mientras más pequeño sea, más suave se le debe cantar, de lo contrario se le asustará y se le impedirá desarrollar su sensibilidad, y quizás la música no llegue a ser parte importante en su vida.

Entre los tres y los cuatro meses, es la etapa en la que ya - - duerme solo en su cunita y tal vez en otra habitación, lo que no significa que no guste de los brazos de la madre. Para arrullarlo será preferible que ella escoja un horario, ya que no podrá estar abrazándolo todo el día. El pequeño, por su parte, va gustando de los cantos de - su madre. Y conforme vaya creciendo, ella intercalará los arrullos -- con pequeños juegos que lo alegrarán, pero es importante que tenga establecido en qué ocasiones lo va a arrullar para evitar que él se acostumbre a estar siempre en los brazos, aunque esto dependerá del niño, o más bien dicho, de la necesidad del niño. Algunos pequeños necesi--tan estar en los brazos de su madre para mayor seguridad; para ellos - no es suficiente el balanceo de la cuna o las palmaditas ritmadas. Esta tarea no sólo la realiza la madre, sino también el padre puede ha--cerlo, pues es SU padre y forma parte de su familia, y ¿por qué no ha de ser arrullado por él? Así, tanto él como ella, le brindarán tran--quilidad y cariño.

Hablando de los niños, Jean Piaget dice: "Entre los dos y los seis años, el niño se encuentra en una etapa senso-perceptiva, y por - lo tanto, la capacidad de aprendizaje está en su máximo nivel". Pues ahora está más grandecito, se interesa por la música, gusta de las canciones cortas con movimiento y se desarrolla con relación a su familia, a su cuerpo (céfalo-caudal y próximo-distal) del centro hacia afuera, (cabeza, cara y extremidades).

En la música el niño encuentra una manera más sencilla de manifestarse y el material que la madre puede proporcionarle será el ritmo, la melodía, la palabra, movimientos del cuerpo y además, pequeños objetos, tales como la sonaja o una campanita, por medio de los cuales, él tendrá una mayor motivación, ya que los diferentes sonidos le proporcionarán una gran alegría y serán un buen estímulo para él. Si se le ha desarrollado el gusto por la buena música, puede que llegue a -- ser buen creador o un valioso intérprete, y su personalidad reflejará su buena formación a través de sus movimientos y formas de expresión.

CAPITULO I

LA CANCION DE CUNA POPULAR (VILLANCICO, ARRULLO,
COPLAS DE NANA), EN ESPAÑA
Y EN EL CONTINENTE AMERICANO

El villancico, composición poético musical que florece en España, es una canción sencilla y fácil de cantar, de estilo rústico, con texto popular y de carácter pastoril. En cuanto a su denominación, se deriva de "villano". Este término es una calificación semejante a la de la "villanella" derivada a su vez de "villana" o campesina. El villancico surge pues, de la villa, del pueblo, y el término ha quedado como diminutivo de villano. Esta composición está destinada a que el pueblo participe en las festividades religiosas más importantes.

Durante la Edad Media surgen espontáneamente en varios países formas musicales, o más bien, composiciones poético-musicales, que por su estructura son consideradas como antecedentes del villancico. Se caracterizan por tener un estribillo que alterna con cada una de las estrofas que forman la canción. En el terreno de la melodía impera la antigua modalidad diatónica. Estas formas son:

El lai, que se origina en Francia en el siglo XII.

El virelai, de la misma procedencia pero del siglo XIII.

El lauda, originario de Italia (s.XIII).

Las cantigas, procedentes de España en el s. XIII, y

La ballata, de Italia de la XIV centuria.

El Lai.

El lai, forma poético-musical de los siglos XII, XIII y XIV, es una canción lírico-narrativa, de origen céltico, compuesta en versos de cuatro a ocho sílabas llegando a tener hasta 100 versos. El lai se basa en el principio de la repetición progresiva. Poéticamente está constituido por un nutrido grupo de secciones o estancias, por lo general en alabanza a la Virgen María o a una mujer, lo cual denota -- una tendencia profana y en menor grado otra religiosa. Musicalmente tiene una serie de esquemas melódicos diferentes, cada uno de los cuales repite su nuevo texto por lo menos una vez y en otras ocasiones, dos o tres veces.

El lai forma parte de la tradición juglaresca francesa y después es imitado por los minnesänger en Alemania, pero simplificada en los elementos de elaboración y conducida al tipo secuencia sobre textos prevalentemente alegórico-religiosos.

Guillaume le Vinier, trovador francés del s.XIII, es uno de los compositores de este estilo y es considerado como el poeta de mayor imaginación en el segundo cuarto de dicho siglo. Escribe también ballades, canciones a la Virgen María y canciones de amor.

Entre los esquemas de sus obras se encuentran los siguientes: A B A B C D C D'. A A B C B C, etc., el correspondiente al ejemplo siguiente es AA BB' CC DD' FF F.

Ejemplo 1. "Espris d'ire" *

1. Es-pris d'ire et d'a-mour, Maing ma hau-te fo-lour, Dont j'ai joie
2. Joie ai de ma tris-tour Et quel de ma hau-dour. Bien pert de
et pa-our Plus de mil fois cas cun jour. Teus est ma vi-e:
mon mil-lour Quant pour joie et pour dou-cour De mort ma fi-e.
1. Ma dou-ce a-mi-e; Mais bien est ven-gi-e De moi a c'est
2. Quant sa com-pagni-e, Me vee et de-vi-e
tour, 1. Dor-guel quer-pir Vos 2. Ki co-ve-nir Li
Mort ma sans re-tour; 2. Ki co-ve-nir Li

* "Espris d'ire". -Lai-. Guillaume le Venier. Historical Anthology of Music. Pág. 18. Ed. Harvard University Press. Cambridge Massachusetts. 1964.

proi; fail-lir fait pris et vail-lan-ce. Car s'or-gues par sa beu-
 lait; noi-sir fuet plus quil n'a-van-ce; 2-Δ pe-- fit de des-pe
 ban - ce Vout vos-tre biau-té tra ir
 ran - ce M'es-tuet tar-gier al mo--rir;
 1-2e-lonc ma de - vi - - se, M'ē-tuet a- ve nir
 2-Δ ma haute em-pri - - se, U mo-rant lan - guir.
 Proi ke fier-té bri-se, Fac en de-ve-nir Pi-tié
 et fran-chi-se, 3-a-vra en moi mi - - se Vie en
 liu de mort: 3-ortant de con-fort Fin mon des-cort.

ESPRIS D'IRE

Continuación del texto

B

- 3.- Vers cascun est lie, el vers moi irie Pour croistre m'irour
 4.- Maiski s'umilie, En sa signorie Moult acroist s'onour.

D

- 3.- N'aies air Kiamenrir Puist votre vaillance, :II

E

3.- Et si quic je faire enfance Quant ce vos os descobrir.

4.- Dont plus feires ma grevance S'aaloing me voliés hair.

H

3.- A mors, ki faintise M'a fait enlaidir.

El Virelai

El virelai es también una composición poético-musical nacida en Francia en el siglo XIII, y que se desarrolla hasta el siglo XV.

Bajo su forma clásica empieza por un estribillo sucediéndole -- una estrofa, después nuevamente el estribillo y así seguidamente hasta la última estrofa.

El virelai es empleado hasta el siglo XV, pero ya desde el siglo XIII es bailado y a menudo toma el nombre de "vireli" o "vironelus" Guillaume de Machaut (1300-1377) es el gran maestro de este género en el siglo XIV. Escribe también ballades, rondeaux y motetes. Otras variedades del texto versificado son: 1.- Estribillo-estrofa. 2.- Estrofa final. Su forma es: a BB a BBa BBa.

Plusdo - re que un dy-a - - mant ne que pier-re
par un ac-cueil at-trai - ant, m'ont au cuer en

* "Plus dure". -Virelai-. Guillaume de Machaut. Historical Anthology of Music. Harvard University Press. Cambridge Massachusetts. Pág. 49. 1964.

d'a - - y-mant est vo dur- té, da- me qui n'a-
re sgar-dant si fort na- vre' que ja- mais joi-

ves pi- - té, de vostre a- mant qu'o- ci - -
e n'a - vre', ju - sques a- tant que vo

es en de - si-rant vostre a-mi - - tié.
gra-ce qu'il a-tant m'au- rez don- né.

Da-me, vo pu - re biau-té qui tou-tes passe, a mon
simple et plein du-mi - - li-te, de dou-ceur fi-ne po

1.
gré, et vo sam- blant
2.
re, en sous-ri ant,

El Lauda.

El lauda es un himno devocionario, originado en el siglo XIII, por medio del cual el pueblo expresa su ingenua religiosidad.

Dentro del desconcierto político y religioso existente en dicho siglo, surge el lauda como testimonio de la fe del pueblo italiano al que San Francisco de Asís ha dado una mayor sensibilidad musical. El piadoso monje franciscano junto con sus discípulos forma compañías llamadas "laudesi", las cuales están integradas por artesanos y personas humildes que descalzos recorren el país cantando en las calles y plazas sus himnos o "laudi spirituali" a la gloria de Dios. Dichos himnos son considerados como una manifestación espontánea de una muchedumbre carente de cultura y tradición artística y, precisamente por esta sencillez de expresión de la fe, el lauda alcanza su cima artística.

San Francisco es el primero en desligar la expresión de la fe de la influencia de la lengua y de las melodías eclesiásticas. Su canto se diferencia de los cantos litúrgicos por el empleo de la lengua vulgar.

Los himnos devocionarios son cantados al unísono y son anónimos en cuanto a su música; pero en cuanto al texto, se cree que son obra de algunos religiosos, como Jacoponte da Todí.

En el año de 1223, el santo de Asís haciendo un énfasis de humildad, deseando intensificar la devoción al Nacimiento de Cristo en el Pesebre de Belén, manda hacer un pesebre natural para la Navidad de ese mismo año, realizando así sus deseos. Este hecho despierta posteriormente en los feligreses una gran inspiración de laudes. Sin embargo, por causas no bien definidas acaso sea la pérdida de fuentes de información-, hay una interrupción de dos siglos y cuando reaparece el lauda italiano, en el siglo XVI, está escrito en forma de composición polifónica, o sea, en un estilo de acordes.

Ejemplo 3. "Gloria in cielo" *

Glo- ri-a in cie-lo e pa-ce in te-rra Nat' è'l nos-tro
 Sal- va-to-re. Nat' è Cri-sto glo-ri - - o- so
 El-to Dio ma-ra - vi-glio - - so. Fa-cto è om de -
 si-de - ro-so Lo be-ni-gno Cre-a-to-re.

Gloria en el cielo
 y paz en la tierra
 ha nacido el Salvador
 ha nacido el Cristo glorioso,
 el alto Dios maravilloso.

El Creador benigno
 se ha convertido en hombre..

Las Cantigas.

Las cantigas, también himnos devocionarios, son nacidos en España en el siglo XIII y están escritos principalmente en honor a la Virgen María. Fueron coleccionados en varios volúmenes por el Rey Alfonso X "el Sabio", (1221-1284), quien probablemente intervino en parte -

* "Gloria in cielo". -Laude- (13 th Century). Anónimo. Historical Anthology of Music. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts Pág. 19. 1964.

del contenido. Se le atribuyen unas famosas cantigas a la Virgen María, escritas en lengua gallega. El monarca poeta recoge una serie de leyendas y hechos milagrosos de que tiene noticias y los pone después en verso. Escoge la lengua gallega debido a que tanto ésta como la --provenzal, han alcanzado para entonces, un alto grado de desarrollo lírico, y también porque, por su innegable dulzura, se prestan mejor a -- un intimismo de carácter religioso. "La mayoría de las cantigas están escritas con la forma del estribillo de los virelai franceses, o, como los llaman los españoles, villancicos". (Willy Apel en su Historia de la Antología Musical, (pág. 20, ej. 22-1).

Ejemplo 4. "A Madre" *

A Ma-dre do que liu-rou Dos le-õ - es Da-ni - el,

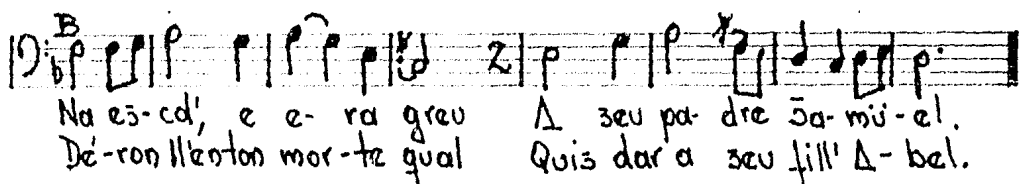
Es-sa do fo-go guar-dou Un me-nyn-no d'Is-ra-el.

En Be-or-ges un ju - deu Ou - ve, que fa-zer sa-bi - - a
 For e - ste mi-agr'a - tal Log' a ju - de - a cri - y - a,

Vi-dro, et un fil-lo seu Que el en mais non a-vi - a
 Et o me-nyn-no zen al O ba-tis - mo re - ce - bi - a;

Por quant and' a - pren - dí eu Ont' os cris - chã - os li - y - - a
 Et o pa - dre que o mal Fe ze - ra per sa fo - li - - a

* "A Madre". -Cantiga- (Villancico). Recolectada por Alfonso el Sabio. Historical Anthology of Music. Cambridge Massachusetts. Pág. 20 1964.



Na e- s- cd', e e- ra greu Δ zeu pa- dre Sa- mi- el.
De- ron llento mor- te qual Quis dar a zeu fill' Δ- bel.

La Ballata.

La ballata es una canción breve nacida en Italia en el siglo -- XIV, de tono y tema generalmente popular que se conserva y se transmite por vía oral. Un ritmo complicado es una de sus más notables características.

Este género es cultivado por Jacopin Selesses y por Giovanni da Florentia, o da "Cascia", (s.XV), quien es considerado como uno de los músicos del Trecento. Sus obras (entre las que se encuentran también Madrigales) aparecen en las fuentes de información en el norte de Italia.

Forma del Esquema:

Esquema aaBR (refrain)

AAB (forma más corriente)

Algunas veces: AABB

Ejemplo 5. "Io son un pellegrin".



* "Io son un pellegrin". Ballata. Giovanni da Florentia. Historical Anthology of Music. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. Pág. 54. 1954.

son un pelle-grin che vo cer-can-do li-mo-si-na per di-o-me-rè chia-man-
quando cre-do and-a-re al-la se-con-da ve-to-contrario mi vien tem-pe-stan-

do.
do.

E vo con-tan-do col-la vo-ce bel-la, con
Non ho ze no'l bon don e la scar-se-l-a, e

dol-ce as-pet-to e col-la trer-cia bion-
chiamo, chiamo e non è chi ri-spon-

da.
da.
pa.

Yo soy un peregrino
 que voy buscando limosna para Dios
 pidiendo misericordia
 y voy cantando con bella voz
 con un aspecto dulce
 con una trenza blonda.

Y cuando creo caminar tranquilo
 llega el viento contrario y la tempestad.

Sólo tengo un bastón
 y el morral
 y llamo, llamo
 y nadie responde.

El Villancico en el Siglo XV.

Con los antecedentes mencionados, el villancico aparece en el - siglo XV y se desarrolla en las centurias siguientes hasta la decimoc- tava.

El siglo XV es una época de transición, pues poco a poco se - abandonan las formas que habían prevalecido en el Medioevo y se avanza hacia el Renacimiento. Surgen los poetas de los "Cancioneros". Lite- ratos, músicos y artistas forman parte integrante de Palacio. En es- tos Cancioneros aparecen ejemplos de villancicos profanos, expresamen- te en el "Cancionero de Palacio" y en el "Cancionero de Upsala". (Es- te tipo de villancico continúa el esquema musical del virelai medieval).

Propio de este siglo es un ambiente cortesano frívolo, pues el fervor religioso de antaño ya no tiene la misma fuerza. Por ejemplo, se plantean discusiones "recuestas", como la ventaja de amar y ser ama- do, la preferencia del azul sobre el verde, etc. Hay también sátiras personales, colectivas y alegóricas. La influencia italiana empieza a notarse en el siglo XV, y con ella se importan a España formas poéti- cas como el verso endecasílabo, el soneto, etc.

Las tendencias que contienen estos cancioneros son:

- 1.- Las de la vieja escuela Galaico-Provenzal, que hereda toda la tradición trovadoresca de las cantigas de amor.
- 2.- La tendencia castellana, que se caracteriza por su sentido filosófico y ascético.
- 3.- La Escuela italianizante en la que se incluye el madrigal italiano en su correspondiente castellano, como transformación antigua del villancico. El madrigal profano después se convertirá en villancico.

Hay en el "Cancionero de Palacio" una gran cantidad de composiciones de Juan de la Encina, un poeta preclásico, que está al servicio del Duque de Alba, compositor y poeta, fundador del teatro. En su tiempo es un músico de mucha importancia, eminentemente cortesano y popular. Encina es más propio del género profano que del religioso. Algunos de los personajes de sus obras teatrales hablan el dialecto salmantino, lo que hace que los pastores de sus primeros Autos de Navidad y de la Pasión, hablen el lenguaje rústico de los campesinos. Este ambiente refleja la tradición popular medieval.

En las fiestas de palacio se cantan villancicos, romances, canciones, etc., que contienen versos de arte menor. En los siglos XIV y XV tiene su desarrollo el Arte Mayor, gracias al buen gusto de los reyes de Aragón: Pedro IV y Alfonso V. Brillan en estas cortes los más notables músicos. Este arte adquiere más desarrollo durante el reinado de los Reyes Católicos. En esa época se cree que los reyes deben ejercitarse, tanto en las virtudes morales como en las políticas, y por lo mismo, ellos fomentan la ejecución de melodías y meditaciones musicales para elevar el corazón humano.

La reina Isabel tiene en su capilla una "cohorta" de músicos -- que interpretan, tanto motetes y plegarias como villancicos. Ella ama la música porque esto implica "cultura" para los pueblos.

En el Cancionero de Palacio, publicado en 1890 por Asenjo Barbieri, aparte de las composiciones de Juan de la Encina, se encuentran algunas de Juan de Achieta, de Madrid, Ribera, Baena, Lagarto, etc.,- quienes son músicos de Capilla de los Reyes Católicos. Figuran también algunos autores religiosos como Fray Juan Zorrilla y Fray Alonso de Baltanas. Entre sus composiciones están los estilos amatorio, religioso, caballeresco, político, pastoril, picaresco y bailable.

Ejemplo 6. (No.179. Cancionero de Palacio) *

Tiple

Tenor

Contr.

El que ri-ge y el re-gi-do sin sa-ber mal re-quel re-gi-do y el re-gien-te sin sa-ber

gi-dos puz - - den ser Mal ri-ge quien no es puz-den y el per-fe-to re-gir e-

* Ej.6 No.179. Cancionero de Palacio. Juan de la Encina. Cancionero Musical Español de los s. XV y XVI, transcrito y comentado por Asenjo Barbieri. Editorial Schapire. Buenos Aires - Argentina.

te por-que to do va al re - - vés
3. sa-ber man - - - dar sa-bia-man - - te.

D.C. 88

El Villancico en el Siglo XVI.

Durante el siglo XVI, se cantan en las misas villancicos sagrados acompañados de vihuela y de órgano, en estilo polifónico, entre los responsorios de maitines (plegarias que se hacen antes del amanecer).

En la primera parte de este siglo, se cantan además los villancicos al final de las representaciones teatrales que se acostumbran en los atrios de las iglesias. A pesar de que mucha música no se imprimió, se conserva en las catedrales y bibliotecas una gran cantidad de composiciones polifónicas religiosas (villancicos, madrigales, etc.).

A fines del siglo XVI, se presenta una tendencia a adaptar la música a textos profanos en verso endecasílabo, que Boscán y Garcilaso importan de Italia. Por su parte, Juan Vázquez introduce el madrigal de estilo amatorio, mientras otros compositores sólo se preocupan por escribir obras religiosas como Francisco Guerrero. Se considera en ese entonces que no todos los villancicos son dignos de interpretarse en las iglesias, pues no siempre la música va de acuerdo con el texto. Esta diferencia es la causa de que Felipe II los prohibiera en su capilla.

El villancico de esa época es una alternancia de recitados, so-

los, arias y coros. Suplanta a las representaciones sacras de los Templos y a los misterios litúrgicos de los claustros y plazas públicas y suplanta también algunas partes litúrgicas de la misa como el Gradual, el Ofertorio, y hasta los mismos responsorios de Maitines.

Ejemplo 7. "Soy Serranica". *

Tranquillo

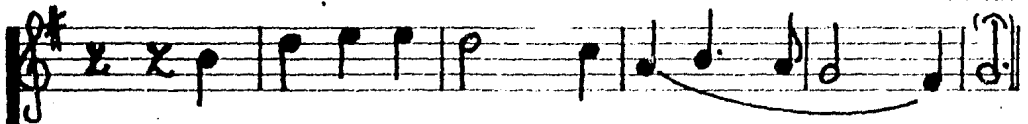
Soy se-rra-ni-ca y ven-go de Ex-tre-ma-du-ra.
En frí-o que-mo y qué-mo-me sin me-su-ra.}

Soy se-rra-ni-ca y ven-go de Ex-tre-ma-du-ra.
En frí-o que-mo y qué-mo-me sin me-su-ra.}

Soy se-rra-ni-ca y ven-go de Ex-tre-ma-du-ra.
En frí-o que-mo y qué-mo-me sin me-su-ra.}

Soy se-rra-ni-ca y ven-go de Ex-tre-ma-du-ra.
En frí-o que-mo y qué-mo-me sin me-su-ra.} si

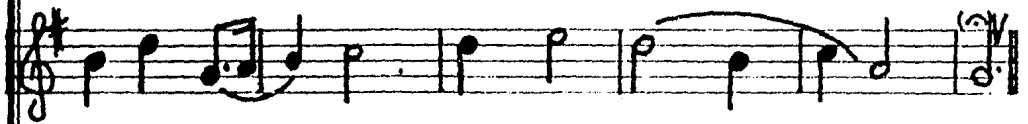
* Ej.7. "Soy Serranica". Anónimo. Serranilla lírica del Cancionero de Upsala. s. XVI.




Si me va-le-rá ven-tu - - - - - ra.



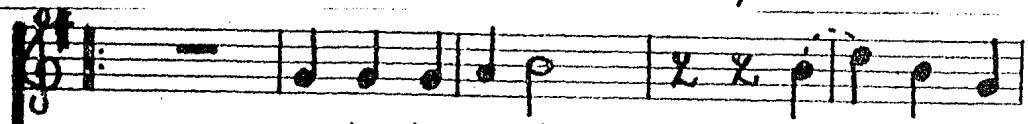
Si me va-le-rá ven - - - tu - - - - - ra.




Si me va - - le - rá ven-tu - - - - - ra.



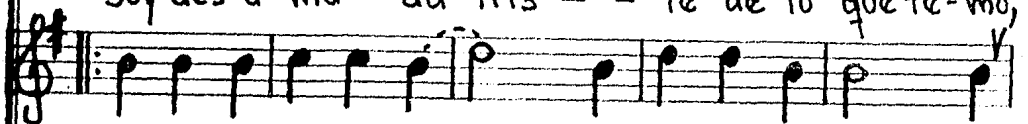
me va - - le-rá ven - - tu-ra, ven-tu - ra.



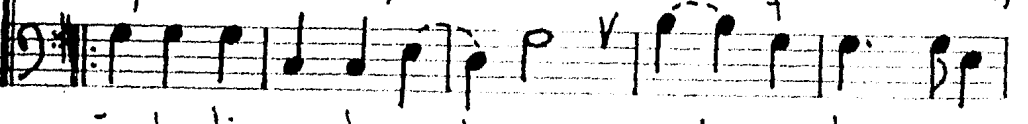
Soy las-ti-ma-da, en fue-go de a-
soy des-a-ma-da, tris - te de



Soy las-ti-ma - da en fue - - go de a-mor me que-mo,
soy des-a-ma - da tris - - te de lo que te-mo,



Soy lasti-ma-da, en fue - go de a-mor me que mo,
soy des-a-ma-da, tris - - te de lo que te - mo,



Soy las-ti-ma-da, en fue-go, en fue-go de a-mor me
soy des-a-ma-da, tris - - te, tris - te de lo que

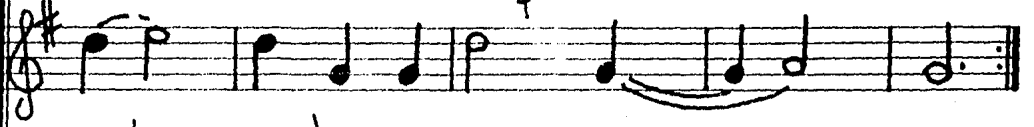
D.C. al Fine



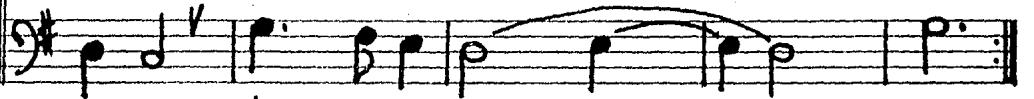
mor me que - mo, dea - mor me que - - - mo.
 lo que te - mo, de lo que te - - - - mo.



en fue - go dea - - - mor me que - - - - - mo.
 tris - - - te de lo que te - - - - - mo.



en fue - go dea - mor me que - - - - - mo.
 tris - - - te de lo que te - - - - - mo.



que - mo, dea - mor me que - - - - - mo.
 te - mo, de lo que te - - - - - mo.

El Villancico en el Siglo XVII.

En el siglo XVII, el villancico es acompañado de instrumentos musicales, tales como el saquebuche, la chirimía, la vihuela de arco, el arpa y, además, el órgano. Algunas veces los instrumentos se doblan para darle más realce, o para suplir alguna voz.

Las características del villancico de la época son:

- 1.- Una introducción o tonada de poca extensión, y con un número muy reducido de voces, casi siempre a solo de tiple.
- 2.- Un estribillo a seis, ocho, nueve o doce voces.
- 3.- Unas coplas breves y a pocas voces, con frecuencia a solo de tiple, con bajo cifrado.
- 4.- Repetición del estribillo.

Hasta mediados del siglo XVII, se conserva en la música religiosa de las misas al estilo palestriniano de la escuela romana, con el misticismo que conservan los compositores del siglo XVI. En lo que se refiere a motetes, salmos y villancicos, se empieza a escribir en dicha época un estilo nuevo.

Entre los compositores de música religiosa pueden ser citados algunos músicos maestros de capilla de diferentes catedrales y centros musicales de España, como Pablo Pujol, maestro de capilla de la Catedral de Barcelona (1613), cuya producción es casi siempre religiosa y en la cual se incluyen motetes, salmos, villancicos, etc., con un profundo sentimiento religioso. También pueden citarse José Reig, maestro de capilla de Santa María del Mar de Barcelona (1618-1656); Manuel Machado, músico sobresaliente por sus composiciones, entre las cuales hay villancicos (1639); Juan Gutiérrez de Sevilla, nacido en Málaga en 1590 y fallecido en 1664, y por último, Juan Hidalgo (1614-1685), nacido en la ciudad de Madrid.

Durante el siglo XVII como en el siguiente, se introducen en la

Iglesia composiciones musicales (entre ellas villancicos), cuyos textos son considerados poco dignos, tanto en el aspecto literario como en el religioso. Debido a esto, en las catedrales hay poetas encargados de escribir textos nuevos a los villancicos y la música es puesta por los maestros de capilla. Estas composiciones también son interpretadas en las fiestas más importantes.

Ejemplo 8. "Al dormir el sol en la cuna del alva". *

Tiple 1^a Advo est^o
despacio

Al dor-mir el sol, el sol

Tiple 2^a

Al dor-mir el sol,

Acompañamiento.
Al Dvo. estribillo.

Al dor-mir el sol

Al dor-mir el sol, el sol, en la cu-na del al-va

Al dor-mir el sol, en la cu-na del al-va del al-va

The image shows a musical score for a villancico. It consists of four staves. The first two staves are for the first and second vocal parts (Tiple 1^a and Tiple 2^a), both in treble clef with a common time signature (C). The third staff is for the instrumental accompaniment (Acompañamiento), in bass clef with a common time signature (C). The fourth staff is a continuation of the instrumental accompaniment, in bass clef with a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The first two staves have lyrics: 'Al dor-mir el sol, el sol' and 'Al dor-mir el sol,'. The third staff has lyrics: 'Al dor-mir el sol'. The fourth staff has lyrics: 'Al dor-mir el sol, el sol, en la cu-na del al-va' and 'Al dor-mir el sol, en la cu-na del al-va del al-va'. The score is enclosed in a large bracket on the left side.

* Ej. 8. "Al dormir el sol en la cuna del alva". Sebastián Durón. 1660-1716. (Brihue-la - España). Christmas Music from Baroque México. Robert Stevenson. Págs. 101, 102, 103, 104 y 105.

con arru-llas con bai-ia-gos con o-lo-res le me-zen le a-plau-den le can-tan
 con arru-llas con bai-ia-gos con o-lo-res le me-zen le a-plau-den le can

le can-tan los An-ge-les pu-ros las fér-ti-les flo-res
 - - - tan los ré-fi-ros gra-tos las

las rá-pi-das a - ves, las dé-bi-les au - - ras
 li-qui-das puer-tas las rá-pi-das a - - ves, las dé-bi-les au - - ras

los án-gel-es pu-ros los ze-fi-ros gra-tos las fér-ti-les flo-res, las li-qui-das
 con a-rru-llas con ha-la-gos con o-lo-res le me-zen le a-

Juen-tes las rá-pi-das a-ves las dé-bi-les au - - - ras, y to-das hu-mil-
 plau-den le can-ton las dé-bi-les au - - - ras, y to-dos ho-

des di-zen au-na voz ro-ro ro-ro - ro dor-mid dor-mid Ni-ño
 mil-des di-zen au-na voz ro-ro ro-ro - ro dor-mid dor-mid Ni-ño

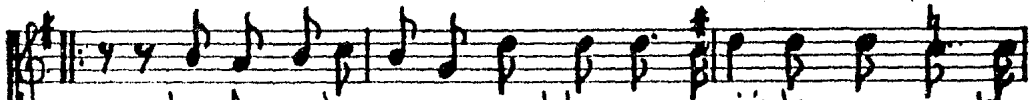
Dios, ro-ro ro-ro-ro, dor-mid, dor-mid Ni-ño Dios,

Dios, ro-ro ro-ro-ro, dor-mid, dor-mid Ni-ño Dios,

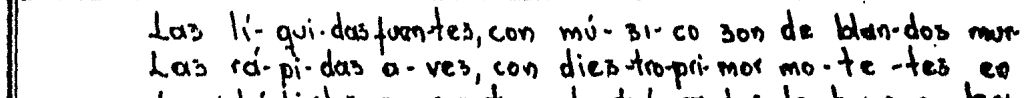
ro-ro - ro-ro - ro, dor-mid, dor-mid Ni-ño Dios.

ro-ro - ro-ro - ro, dor-mid, dor-mid Ni-ño Dios.

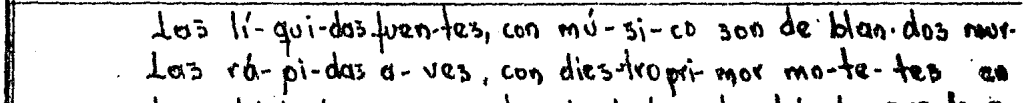
FINE



Los An-ge-les pu-ros, con dul-ce can-zión, la cu-na le
 Los zé-fi-ros gra-tos, con hue-lla ve-loz, mo-vien-do las
 Las fér-ti-les flo-res, con sal-vas deo-ry, per-fu-me-á e-



Las lí-qui-das fue-n-tes, con mú-si-co son de blan-dos mur-
 Las rá-pi-das a-ves, con diez-tro-pri-mor mo-te-tes en
 Los dé-bi-les cu-ras, tem-pla-dad or-dor le ha-gan he-gi-
 Los An-ge-les pu-ros, con dul-ce can-zión la cu-na le
 Los zé-fi-ros gra-tos, con hue-lla ve-loz mo-vien-do las
 Las fér-ti-les flo-res con sal-vas deo-ry, per-fu-me-á e-



Los lí-qui-das fue-n-tes, con mú-si-co son de blan-dos mur-
 Las rá-pi-das a-ves, con diez-tro-pri-mor mo-te-tes en
 Los dé-bi-les cu-ras, tem-pla-dad or-dor le ha-gan he-gi-

Fine



me-cen al dor-mi-do-a-mor, no le dis-per-teis, no, no,
 plan-tas no pi-san la flor, no le dis-per-teis, no, no,
 xa-lan en su-a-ve-ri-sión, no le dis-per-teis, no, no,



mu-reos le a-dor-me-an oy, no le dis-per-teis, no, no,
 to-nan al yon-tan-te sol, no le dis-per-teis, no, no,
 reu-llan con vi-tal me-ción, no le dis-per-teis, no, no,



me-cen al dor-mi-do-a-mor, no le dis-per-teis, no, no,
 plan-tas no pi-san la flor, no le dis-per-teis, no, no,
 xa-lan en su-a-ve-ri-sión, no le dis-per-teis, no, no,



mu-reos le a-dor-me-an oy, no le dis-per-teis, no, no,
 to-nan al yon-tan-te sol, no le dis-per-teis, no, no,
 reu-llan con vi-tal me-ción, no le dis-per-teis, no, no,



me-cen al dor-mi-do-a-mor, no le dis-per-teis, no, no,
 plan-tas no pi-san la flor, no le dis-per-teis, no, no,
 xa-lan en su-a-ve-ri-sión, no le dis-per-teis, no, no,



mu-reos le a-dor-me-an oy, no le dis-per-teis, no, no,
 to-nan al yon-tan-te sol, no le dis-per-teis, no, no,
 reu-llan con vi-tal me-ción, no le dis-per-teis, no, no,



me-cen al dor-mi-do-a-mor, no le dis-per-teis, no, no,
 plan-tas no pi-san la flor, no le dis-per-teis, no, no,
 xa-lan en su-a-ve-ri-sión, no le dis-per-teis, no, no,



mu-reos le a-dor-me-an oy, no le dis-per-teis, no, no,
 to-nan al yon-tan-te sol, no le dis-per-teis, no, no,
 reu-llan con vi-tal me-ción, no le dis-per-teis, no, no,



me-cen al dor-mi-do-a-mor, no le dis-per-teis, no, no,
 plan-tas no pi-san la flor, no le dis-per-teis, no, no,
 xa-lan en su-a-ve-ri-sión, no le dis-per-teis, no, no,

no puez sua-man-te voz el di-re re-pi-te con le-ve ru-
no puez sua-cor-deu-nión seín-fla-ma y en to-na con tier-no fa-
no puez sujos-pi-ra-ción, al ca-tre le mu-llen can-tan-dou-na

no puez en su con-ción con vo-zes de per-las re-pi-ten sin
no puez en su re-gión con que-bros re-pi-ten tri-nan-do el b-
no puez su res-pla-dor el sue-no le in-spi-ra can-tan-dou-na y u-
no puez sua-man-te voz el di-re re-pi-te con le-ve ru-
no puez sua-cor-deu-nión seín-fla-ma y en to-na con tier-no fa-
no puez sujos-pi-ra-ción el ca-tre le mu-llen can-tan-dou-na

no puez en su can-ción con vo-zes de per-las re-pi-ten sin
no puez en su re-gión con que-bros re-pi-ten tri-nan-do el b-
no puez su res-pla-dor el sue-no le in-spi-ra can-tan-dou-na y u-

mor ro-ro ro-ro-ro, dor-mid, dor-mid Ni-no Dios
bor
voz

voz,
or,
nión,
mor ro-ro ro-ro-ro dor-mid, dor-mid Ni-no Dios
bor
voz

voz,
or,
nión,
mor ro-ro ro-ro-ro dor-mid, dor-mid Ni-no Dios
bor
voz

ro - ro ro-ro - ro, dor-mid dor-mid Ni-ño Dios.

ro - ro roro - ro, dor-mid dor-mid Ni-ño Dios.

D.C.

El Villancico en el Siglo XVIII.

Durante el siglo XVIII, no se da tanta difusión a la música, ya que la imprenta es poco empleada; pero esto no evita que a principios de dicho siglo se dé cierto ambiente musical. Se conservan bastantes obras religiosas. Existe también una gran influencia por parte de la música italiana.

Dicho siglo presenta en España una etapa de transición al formarse dos grupos con una ideología contraria, en cuanto a la manera de comprender y querer llevar la música. El primero es encabezado por Francisco Valls, autor del "Mapa Armónico Universal", considerado el músico más revolucionario de España en ese siglo. Valls pretende deshacerse de la rutina musical, deseando realizar su meta, y al tratarlo se crea muchos enemigos. Junto con él, sobresalen otros compositores como Pedro Babassa y Belleins, quienes incluyen en sus obras villancicos. El otro grupo encabezado por Joaquín Martínez contrario al anterior, se interesa en conservar su música.

Ambos grupos provocan una verdadera polémica en el ámbito musical, Valls-Martínez.

En dicho siglo, el villancico es acompañado con arpa, clavecín y la guitarra que tanto se utilizaba, entra en desuso.

En el año de 1734, al provocarse un incendio en el Alcázar de Madrid, hubo una notable pérdida de música religiosa, incluyendo desde luego villancicos religiosos, algunos músicos preocupados por ello, vuelven a escribir y rehacen todo lo perdido.

El Villancico en los Siglos XIX y XX.

En el siglo XIX, mientras otros países de Europa cultivan la romanza y el lied, España refleja rasgos de un espíritu musical autóctono.

En ese siglo el ambiente político de España se reduce a una --

continua lucha entre partidos liberales y conservadores, que por tener diferencias ideológicas provocan una notable decadencia en el campo de la música religiosa. La abdicación de Carlos IV, la Guerra de Independencia, el regreso de Fernando VII, la lucha entre carlistas y liberales, el gobierno de Espartero, etc., detienen el progreso musical. En el año de 1834, precisamente con la guerra entre carlistas y liberales, se producen la desamortización de los bienes estatales y la clausura de conventos y capillas musicales. Esta situación provoca desconcierto y menoscabo en el ambiente, en cuanto a la música religiosa; situación menos adecuada en relación a los siglos anteriores.

En año de 1882, Hilarión Eslava y Elizondo, funda una revista religiosa llamada "Salterio Sacro-Hispano", con lo que tal vez la situación musical se suaviza un poco. De todas maneras, el villancico no llega a tener la misma importancia que en los siglos precedentes; ahora se prefiere la música de Isaac Albéniz, de Enrique Granados, etc.

A principios de nuestro siglo vuelve a surgir el villancico,-- que toma un matiz puramente religioso y se relaciona casi exclusivamente con las fiestas navideñas. El pueblo se preocupa por revivir la tradición. En diferentes provincias de la España actual, se organizan incluso, concursos de villancicos.

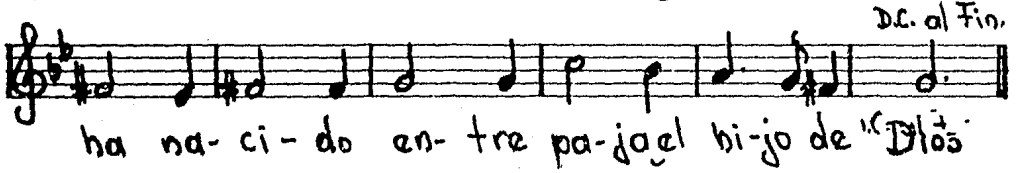
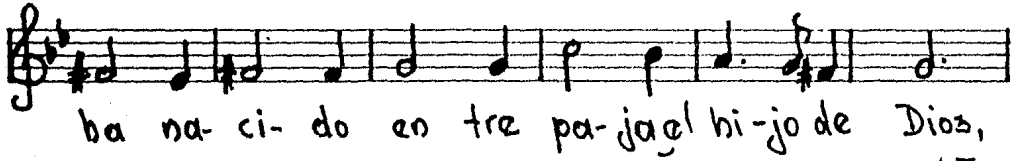
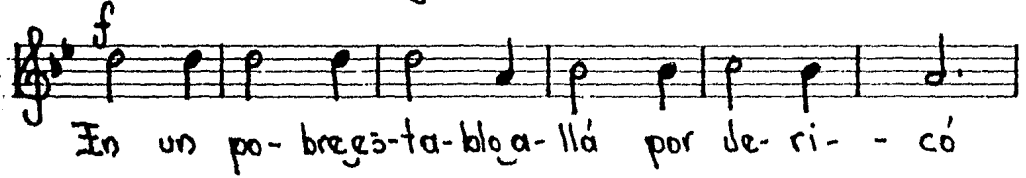
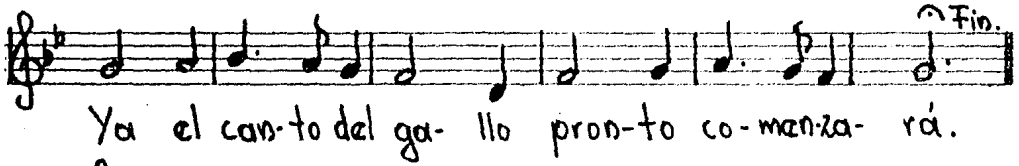
Ejemplo 9. "Corre, corre hijito". *

Allegro
mf

¡Co-rre co-rre hi-ji - - to! Co-rre rá-pi da - cá

The image shows a musical score for a piece titled "Corre, corre hijito". The tempo is marked "Allegro" and the dynamic is "mf". The music is written on a single staff in 3/4 time. The melody consists of a series of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in Spanish: "¡Co-rre co-rre hi-ji - - to! Co-rre rá-pi da - cá".

* Ej. 9. "Corre, corre hijito". Anónimo. Popular en Galicia. Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Pág.60. 1975.



EL ARRULLO

El Arrullo.

El arrullo se ha divulgado a través de muchas generaciones, integrándose en la vida misma del pueblo o de la raza que lo crea. Son las mamás quienes inventan estas canciones, de acuerdo a su estado de ánimo. Sienten una gran ternura por el pequeño que tienen entre los brazos, fruto de sus entrañas. Al improvisarle cancioncillas, son tan fantasiosas y lo hacen de tal manera, que llegan a decir incoherencias, pero es algo que no les preocupa porque así lo sienten, de esta manera expresan el cariño a su hijo en esos momentos de "inspiración".

Para arrullar al pequeño, la madre intuye una forma rítmica que se ajuste al balanceo, ya sea de la cunita, de una hamaca, de una mecedora, o al movimiento de sus rodillas, de sus brazos o a las palmaditas que da en el cuerpecito del pequeño, sin mecerlo propiamente dicho ni cargarlo.

Las regiones y países influyen en que las canciones de cuna sean diferentes. Con la unión de la poesía y la música, la canción reflejará ya sea tristeza, alegría, dramatismo, monotonía, ternura, etc.etc.

"La Canción de Cuna", dice García Lorca: "es inventada por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga pesada, una cruz - con la cual muchas veces no pueden". El pequeño es entonces para mamá un problema, hasta un estorbo, y dentro de su mismo amor, lo lastima - en sus arrullos.

A veces, cuando la madre arrulla a su hijo, acostumbra platicar le de las "hadas", esos seres fantásticos oriundos de un mundo mágico y extraordinario. Habiendo puesto a las hadas en la mente del niño, - ya sólo queda a la madre mecerlo y poco a poco cerrará los ojos.

No es necesario que las melodías que mamá entona al niño tengan letra, él simplemente al sentir las vibraciones de la voz empieza a adormecerse. Otras veces, la madre las improvisa en el momento del arrullo; en este momento, ella no respeta el tiempo, ya que va haciendo movimientos cada vez más lentos con espacios silenciosos que alternados

inducirán al niño al descanso.

Cuando hay texto, éste provoca en el niño emociones y estados - de duda. Al pronunciar ella estas palabras, consigue una completa - atención por parte del niño.

La canción no es para el recién nacido, para él es más importante el balanceo acompañado de una simple melodía tarareada. En cambio, el niño un poco más grandecito, a la edad más o menos de un año, sí la necesita, pues ya puede comprender el simple movimiento de los labios, incluso habrá veces en que él también cante. Algunas veces, cuando él empieza a dormir, ella hará una breve interrupción que será inesperada por parte del niño, quien al no poder conciliar todavía el sueño, protestará pidiendo a su madre que continúe la canción.

Cuando el pequeño se resiste a dormir, la madre empieza a asustarlo con palabras inventadas y registradas posteriormente en el lenguaje infantil, tales como en los países de habla española: el "coco" el "bute", el "papos" y la "marimanta" o "fantasma", seres que pueden dañar al niño. Todos ellos son figuras mágicas que ciertamente nunca aparecerán, que el pequeño jamás verá, sencillamente porque no existen; él sólo podrá imaginárselas, cosa sencilla, ya que posee una gran imaginación.

En el sur de España se asusta al niño con cosas que él ya conoce, cosas naturales como: el toro, la reina mora...

En ocasiones la madre toma el papel del niño haciéndolo creer - que es ella quien tiene sueño, que ella es quien debe dormir, y de esta manera logra que se duerma su pequeño.

Tengo sueño, tengo sueño,
tengo ganas de dormir.
Un ojo tengo cerrado,
otro ojo a medio abrir.

Otras veces, la madre abusa de que el niño es un ser indefenso y lo arrulla diciéndole que es huérfano, o que no tiene cuna. El niño

en la hora de la muerte
ella nos amparará.

En Asturias por ejemplo, al arrullar al niño, la madre se queja con él de su esposo que es borracho y además llega golpeando la puerta:

Todos los trabayos son
para las pobres muyeres,
aguardando por las noches
que los maridos vinieren.

Unos veníen borrachos,
otros veníen alegres;
otros decíen; "Muchachos,
vamos matar las muyeres".

Ellos piden de cenar,
ellas que darles no tienen.
"¿Qué ficiste los dos riales?
Muyer ¡Qué gobierno tienes!
etc., etc...

Existe también la canción de cuna de la mujer adúltera, que -- mientras se entiende con su amante arrulla al niño. Este tipo de canción es del norte de España. Por ejemplo, en Asturias se asusta al pequeño diciéndole que en la puerta está un señor que no debe entrar, -- desde luego se le quiere decir que si no se duerme aquél entrará:

El que está en la puerta
que no entre agora,
que está el padre en casa
del neñu que llora.

Ea, mi neñín, agora non,
ea, mi neñín, que está el papón.

según su sensibilidad, protestará y pedirá otra canción bonita. Este tipo de canto -dice García Lorca- "más bien parece canto para morir -- que para el primer sueño".

Ejemplo 10. Nana. *

Duer-me-te ni-ño chi--qui-to,

Mi-ra que vie-ne la mo-ra,

Pre-gun-tan-do e puer-ta en puer-ta

Cuar-es er ni-ño que yo-ra, Cuar

es er ni-ño que yo--ra.

* Ejemplo 10. Nana. Alcalá de Guadaira (Sevilla). Cancionero Musical - Popular Español. Felipe Pedrell. Págs. 1 y 2. Casa Editorial de MÚsica. Barcelona - España. 1958.

Ejemplo 11. Nana. *

Duer-me-te, ni - ñi - to. mí - o, —

Que tu ma-dre nos toíen ca - - - sa. —

que se la lle - vó la Vir - gen —

De com - pa - - ñe ra a su ca - - - sa. —

The image shows four staves of musical notation in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: Staff 1: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Staff 2: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Staff 3: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Staff 4: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables across notes and long dashes indicating a final note.

Se le arrulla también, diciéndole que sus padres tienen mucho trabajo y no pueden atenderlo. Su papá trabaja, su mamá también y por lo tanto no pueden prestarle las atenciones que él necesita, platicar con él darle su mamila, etc.

Ejemplo 12. Berce. *

O - ra, meu me - ni - nho? o - ra

The image shows a single staff of musical notation in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables across notes and a long dash indicating a final note.

- * Ejemplo 11. Nana. Felipe Pedrell. Cancionero Musical Español. Badajoz (Extremadura). Págs. 6 y 7. Casa Editorial de Música.
- * Ejemplo 12. Berce. Santiago (Galicia). Cancionero Musical Popular Español. Felipe Pedrell. Págs. 16 y 17. Casa Editorial de Música. Barcelona - España. 1958.



Quem vos ha de dá la te - ta,
 ãe teu pai vai no mu - i - - ão?
 E tua mai na le - ãa ãe - ca?

Hay canciones que circulan por todas las regiones. En las canciones gitanas de España se deja sentir la influencia nórdica a través de Granada. El siguiente es un canto triste, de Sevilla.

Este galapaguito
 no tiene mare,
 lo parió una gitana,
 y lo echó a la calle.

Es el pueblo quien da este carácter regional. Muchas veces se afinan cuartos o tercios de tono que no pueden escribirse en un pentagrama, otras veces no riman bien.

En Castilla la canción de cuna es más tierna, ardiente y representativa:

Duérmete niño pequeño,
 duerme, que te velo yo;
 Dios te dé mucha ventura
 neste mundo engañador.

Morena de las morenas,
 la Virgen del Castañar;

El que está en la puerta
que vuelva mañana,
que el padre del neñu
está en la montaña.

Ea, mi neñín, agora non,
ea, mi neñín, que está el papón.

La madre utiliza algunas veces otra táctica, hace creer al niño que van a meterse a un lugar tan pequeño como una uva, una nuez, un de dal, en fin, algo muy pequeño.

A la nana, niño mío,
a la nanita y haremos
en el campo una chocita
y en ella nos meteremos.

CUBA, PUERTO RICO Y VENEZUELA

El Villancico en América. Cuba.

Al realizarse el descubrimiento del Nuevo Mundo, el Villancico arriba a las playas americanas con los primeros colonizadores. Se sabe que se cantan por primera vez durante las Navidades de 1492, en tierras de La Isla la Española (Santo Domingo), al inaugurarse el Fuerte de Navidad, "que la devoción cristiana de Colón y sus acompañantes en la aventura más grandiosa de los tiempos modernos ofrecieron al Niño Jesús por la protección que les dispensó en el curso de tan memorable acontecimiento". (Revista de Música de Cuba. No.3. Pág.92).

El villancico se arraiga en Cuba y en los países restantes de las Antillas. Con él llegan también gran cantidad de ritmos provenientes de Africa, Italia y, desde luego, de España. Cuba es uno de los países que más ha conservado esta tradición heredada.

En el siglo XVII, a imitación del villancico español pero con un sentir diferente, surge el villancico cubano. En el siglo XVIII, lo cantan los frailes franciscanos en la Iglesia de San Francisco, cantando el pueblo los coros. Dichos cantos no solamente son interpretados en las festividades navideñas, sino que también en otras como La Asunción de María, la del Santísimo Sacramento, la de la Virgen de la Salud de Almagesí y otras festividades más.

La tradición del villancico cubano parte de la producción de Esteban Salas, director de la capilla de la Catedral de Santiago de Cuba en los años de 1783-1802. En dicho siglo, el villancico se escribe para solo, o para dos, tres, cuatro y cinco voces con solo para las celebraciones más importantes.

La influencia de los españoles en Cuba inspira a los nativos a la creación de nuevas obras, pero con un sentir diferente, es decir, obras propias del nuevo mundo.

Ejemplo 13. "Campesina" *

The image shows a musical score for a villancico. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The lyrics are: "Gua-ji-ri - to gua- ji- ri - to ve-a re-co- ger a-gui-". The second system continues the vocal line and bass line with the lyrics: "nal- do y lle-va".

Este Villancico, comenta Carmen Valdés, "es de un purísimo crio-
llismo. Es tan cubano que su tonada güajira es verdaderamente tradi-
cional, puesto que contiene resonancias tradicionales del cantar güaji-
ro que son muy conocidas." (Revista de Música de Cuba. Pág. 97).

Esteban Salas se aparta de la tradición de los villancicos poli-
fónicos españoles, rompe el patrón clásico estribillo-coplas-estribi-
llo y es cuando nace el villancico típicamente cubano, cuya estructura
es más elaborada musicalmente que el villancico tradicional, o sea: re-
citativo-pastorelas-allegro y además incluye casi siempre un prelude
instrumental a manera de obertura.

A la muerte de Esteban Salas, el Presbítero Juan París continúa
en la dirección de la Capilla de la Catedral de Santiago de Cuba. Son
ambos quienes introducen una idea nacionalista en el villancico navide-
ño, ya que la música es eminentemente nativa. Las melodías se desarro-

* Ejemplo 13. "Campesina". Villancico. Música: Carmen Valdés. Texto:
Felicía Guerra. Revista de Música de Cuba No. 3. Pág. 97. Editorial
Luz-Hilo. La Habana - Cuba. 1960.

llan en el medio donde se producen. El villancico polifónico se convierte en villancico sinfónico cubano.

Después de estos músicos hay una laguna, ya no se cultivan nuevos villancicos (siglo XIX), solamente se transmiten los existentes -- por boca de los abuelos, quienes los habían oído en las iglesias.

Cuba recibe y asimila los bailes traídos también por los conquistadores, como las seguidillas, las tonadillas, etc. y a estos bailes agrega ritmos como los yukis, cachumbas, paracumbas, retambos, etc. haciendo una buena combinación con los ritmos legados y los propios.

En la Iglesia, para la interpretación de sus villancicos, utilizan instrumentos tales como el güiro (a falta de órgano), o bien el tres (instrumento de cuerda derivado del antiguo cuatro). En la interpretación musical de estos villancicos hay ciertas libertades como --- efectos onomatopéyicos especiales y de carácter popular. Por ejemplo, la imitación del repicar de las campanas, efectuado con el rasgueo de la guitarra.

En los archivos de las catedrales y principales iglesias se encuentran villancicos de autores como Antonio Teodoro Ortells, Pedro Rabassa, José Vicente Ortí, quienes introducen las libertades anteriormente mencionadas.

Los conquistadores traen a Cuba dos formas estróficas, la Décima y el Romance, pero como el cubano no tiene tradiciones que contar, acepta de estas dos sólo la Décima, ya que tiene bellezas naturales -- que describir y además porque le parece más melodiosa y más descriptiva. Se cantan décimas güajiras, dedicadas al nacimiento del Niño Jesús. Las melodías que les sirven de base con puntos cubanos, pinareños, camagüeyanos, que son las expresiones musicales típicas de los -- güajiros.

Ejemplo 14. "Villancicos de mi tierra". *

The image shows a musical score for a villancico. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The lyrics are written below the notes.

Entre las co - sas más be - llas
 que pu - so Dios en mi tie - rra el cam - po sin du - da

Este villancico es un canto que exalta la tierra. Sus elementos de estilo lo constituyen los del cancionero güajiro en seis por -- ocho.

El villancico cubano se oye ya en nuestro siglo en calles y -- parques y no solamente en los pequeños círculos culturales, pues rena ce un nuevo sentido hacia la música.

Una vez culminado el triunfo de la Revolución Cubana, el villan cico es introducido en las escuelas en las "Navidades de la Libertad". Se le inculca al escolar el amor a su Patria. Estos villancicos, ala ban al Niño Jesús en su Natividad y son expresados en sonos montunos, puntos güajiros, habaneras, etc., buscando mayor sencillez y esponta -- neidad.

* Ejemplo 14. "Villancicos de mi tierra". Música-Texto Concepción Ola no Segura. Revista de Música de Cuba No. 3. Pág. 97. Editorial Luz- Hilo. La Habana - Cuba. 1960.

Ejemplo 15. "Son de Navidad". *

The image shows a musical score for 'Son de Navidad'. It consists of three systems of staves. The top system has a vocal line in treble clef with lyrics 'Los niños de Cuba vie-nen ha-cia Be-lén,'. The middle system has a clave accompaniment in bass clef with rhythmic notation (asterisks and boxes) and the label 'claves'. The bottom system has another vocal line in treble clef with lyrics 'pa-ra-do-rar y can-tar-le al Ni-ño Rey'. The bottom system also includes a bass line in bass clef. The music is in 3/4 time and features a characteristic 'son' rhythm.

"Es una criolla acompañada de claves". (comenta Ana Margarita - Aguilera Ripoll en la Revista de Música de Cuba. Pág. 96). Ha sido -- compuesta teniendo en cuenta la tesitura del niño. En sus elementos -- de estilo se nota la característica de sonar de seis por ocho, las -- seis corcheas características y las tres negras. El acompañamiento de las claves marca la negra y las dos corcheas características métrica-- mente del compás de tres por cuatro, junto al de seis por ocho.

El Villancico en Puerto Rico.

Aunque la llegada de los españoles a Puerto Rico se da en el -- año de 1493, en el segundo viaje hecho por Cristobal Colón, la fuente -- de información obtenida para el presente trabajo corresponde a estu-- dios hechos por Montserrat Deliz y Francisco López Cruz, ambos de nues

* Ejemplo 15. "Son de Navidad". Gizela Hernández. Revista de Música de Cuba No. 3. Pág. 96. Editorial Luz-Hilo. La Habana - Cuba. 1960.

tro siglo. No se sabe en realidad la antigüedad de los ejemplos que se anexan.

En Puerto Rico se celebra la Navidad tanto con villancicos como con "aguinaldos", que son también cantos navideños llamados así porque al finalizar los rezos y celebraciones los asistentes a las festividades reciben un regalito. Ambas formas son anónimas o de autores populares, algunos provenientes de diferentes ciudades de España y los otros seguramente de autores puertorriqueños.

El aguinaldo se caracteriza por síncopas y tresillos, éstas son sus características más evidentes. El tresillo es tan frecuente que constituye la base fundamental rítmica seguida por el güiro. El ámbito melódico del aguinaldo puede ser limitado a una quinta, o ampliado a una décima y puede ser dividido en dos grupos. Los del primero contienen una idea melódica en los primeros ocho compases llamada "unidad", después tienen cuatro compases que son la repetición parcial de la unidad de alguna parte, concluyendo con los ocho compases de la primera unidad, pudiendo agregar además, (a gusto del compositor), cuatro compases que serán la repetición de los últimos cuatro. El esquema es el siguiente:

$$8c + u + 4c + u = 20c$$


o bien:

$$8c + u + u + 4c = 20c$$

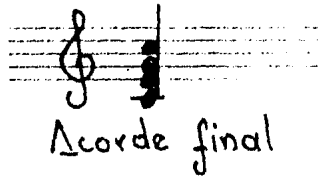
NOTA: Puede haber una coda que es repetición de los últimos 4 compases.

$$u + u + 4c + \text{rep.} = 24c$$

Ejemplo 16. "En la Navidad". *



Voy a co-men-zar en este mo-men-
to por el Na-ci-mien-to, yo les quie-ro ha-blar
puez voy a em-pe-zar con la gran ver-dad
yes la reali-dad de que es-to-o-currió
y el Ni-ño na-ció en la Na-vi-dad.



Los del segundo grupo tienen la idea o unidad musical en cuatro compases y constan de dieciseis. En algunos, dos unidades expresan -- una cuarteta, en otros la unidad puede repetirse cinco veces, sumando así veinte compases. Puede haber una variante si el cantante cambia -- inteligentemente la melodía de alguna frase, aunque esto no se da frecuentemente.

* Ejemplo 16. "En la Navidad". Aguinaldo. Francisco López Cruz. El -- Aguinaldo y el Villancico en el Folklore de Puerto Rico. Francisco -- López Cruz. Págs. 3 y 4. Editorial del Departamento de Instrucción -- Pública. Puerto Rico. 1956.

Los instrumentos que acompañan los aguinaldos son el cuatro y el güiro, llevando el ritmo en tresillos. Tienen una armonía sencilla, - la combinación en tonalidad mayor es I, IV, ó II, V7, I, siguiendo esta secuencia hasta el final. En la tonalidad menor la combinación es: I, III, IV, V, I.

Ejemplo 17. "Mil Felicidades". *

Ven-go sa-lu-dan-do a la muche-dum-
bre por-que es mi cos-tum-bre sa-lu-dar can-tan-
do; a-sí voy lle-van-do por le-ja-nos ma-
-res en las Na-vi-da-des go-ces ya-le-gri-
a de-se-o en el dí-a mil fe-li-ci-da-
des.

Cada unidad musical tiene 4 compases, éste se repite cinco veces dando un total de 20 compases.

* Ejemplo 17. "Mil felicidades". Aguinaldo. El Aguinaldo y el Villancico en el folklore de Puerto Rico. Francisco López Cruz. Págs. 14 y - 15. Editorial del Departamento de Instrucción Pública. Puerto Rico. 1956.

En el villancico se utilizan únicamente temas religiosos, su forma es un poco más variada A ó AB. A veces es acompañado con instrumentos o palmadas y a veces es a capella. Las combinaciones armónicas son: I, IV y V (en tonalidades mayores y menores) sin tener un orden fijo como en el aguinaldo. La métrica es hexasilábica pero no siempre, puede llevar compases de 2/4, 3/4, 3/8 y 6/8.

Ejemplo 18. "La Aurora". *

Ya sa-le la au-ro - - ra ya sa-le la au-ro-ra
 ra en-tre las dos lu - - ces des-te-rran-do som-
 bras y ne-gros ca-pu - - ces des-te-rran-do som-
 bras y ne-gros ca-pu - - ces. el Dios de Is-ra-
 el.

Existen otro tipo de villancicos que son cantados por el pueblo pero no para las festividades navideñas, éstos contienen una marcada variedad de temas que se combinan. Por ejemplo:

* Ejemplo 18. "La Aurora". Anónimo. Villancico. El Aguinaldo y el Villancico en el Folklore de Puerto Rico. Francisco López Cruz. Pág.21 Editorial del Departamento de Instrucción Pública. Puerto Rico.1956.

Este niño quiere
 dormir en su cuna,
 su padre es carpintero,
 que le haga una.

... que es un típico ejemplo proveniente de España, es combinado con versos de tipo amoroso como:

Dices que no me quieres;
 ¡Dios te lo pague!
 Una puerta se cierra,
 otra se abre.

... son combinaciones de versos utilizadas por las madres para dormir a sus pequeños.

También dentro del folklore de Puerto Rico, sin tener que ver - absolutamente nada con el aspecto religioso, existen canciones de cuna con palabras exclusivamente para arrullar y dormir al niño.

El Villancico en Venezuela.

Venezuela también recibe la influencia de España, introduciéndose el villancico, el aguinaldo y el romance.

En Venezuela los festejos tradicionales navideños los organizan siempre familias cristianas, bien sea en las ciudades o en el campo. - Para dichos festejos se entonan las formas anteriormente mencionadas.

Especialmente los aguinaldos son cantados por los pastores quienes recorren los pesebres familiares, recibiendo después un regalo o aguinaldo. Se alternan a veces y con los rezos del rosario que se inician el 16 de diciembre y concluyen el 24 del mismo mes, día en que se acostumbra en diferentes ciudades del país arrullar al Niño Dios a la media noche en la Misa del Gallo.

Ejemplo 19. "Duérmete". *

Musical notation for "Duérmete" in G major, 4/4 time. The melody is written on a single staff. The lyrics are: "Duér-me-te, mi ni - - ño, duér-me-te, mi sol, duér-me-te, pe-da - - zo de mi co-ra-zón."

Ejemplo 20. "Aguinaldo al Niño". *

Musical notation for "Aguinaldo al Niño" in G major, 6/8 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 112$. The melody is written on a single staff. The lyrics are: "A Be-lén pas-to-res va-mos a Be-lén que ha-na-ci-doun ni-ño pa-ra nues-tro bien." Below the lyrics, there are two staves of guitar chords: "cuatro" and "movidos".

* Ejemplo 19. "Duérmete". Villancico. Renació del Cantar Folklorico de Puerto Rico. Montserrat Deliz. (dictada por Ana Vivas). Pág. 35. Ediciones Hispania, Madrid. 1951.

* Ejemplo 20. "Aguinaldo al Niño". San Javier Yaracuy. Cantos Navideños en el Folklore (Venezuela). Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Ribera. Pág. 48. Edición Casa de la Cultura Popular.

En Lara y en los Andes la gente organiza procesiones de Posadas yendo de puerta en puerta, y entonando cantos alusivos a la Virgen María cuando iba a dar a luz. Algunos son de procedencia española y - - otros son auténticamente venezolanos, cuyo ritmo es amerengado.

Ejemplo 21. "Canto para el Niño". *

The musical score is written in 6/8 time with a tempo of 90. It consists of five staves. The first four staves are vocal lines with lyrics, and the fifth staff is a piano accompaniment. The lyrics are: "San Jo-zé y la Vir-gen San Jo-zé y la Vir-gen la mu-lay el buey la mu-lay el buey fue-ron los que vie-ron el Ni-ño na - - cer, fue-ron los que vie-ron el Ni-ño na. - - cer - - . cuatro". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *f* and *ff*.

También se cantan o recitan romances españoles, en forma de alabanza frente al pesebre, de tema místico, con referencia al Nacimiento del Niño Jesús, o a la Virgen María frente al pesebre. Muy conocido es el romance "La fe del ciego", ó "El ciego y las naranjas".

* Ejemplo 21. "Canto para el Niño". La Puerta, Trujillo. Cantos navideños en el Folklore (Venezuela). Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Ribera. Pág. 60. Edición Casa de la Cultura Popular.

Ejemplo 22. "Adorar al Niño". *

Andantino



A-do-rar al Ni - ño co-rra-mos pas-to-res



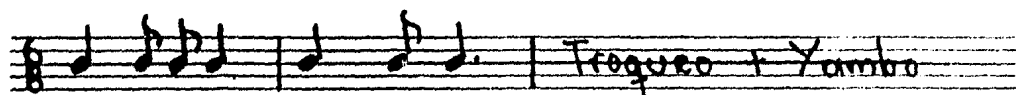
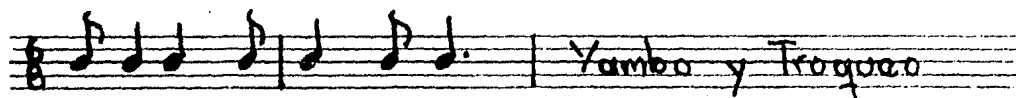
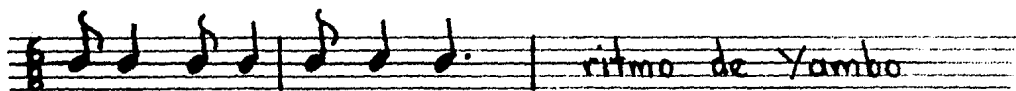
A-do-rar al Ni - ño co-rra-mos pas-to-res



quez-taen el por-tal lle-vé-mos-le flo-res



quez-taen el por-tal lle-vé-mos-le flo-res.



* Ejemplo 22. "Adorar al Niño". Villancico. San Cristobal Táchira. Cantos Navideños en el Folklore (Venezuela). Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón Ribera. Pág. 66. Edición Casa de la Cultura Popular.

Para estos cantos navideños se utilizan compases de 2/4, 3/4 y 6/8. Existen algunos villancicos bimodales en los que las frases 1-2 y 5-6 están en F (Fa Mayor) y las restantes en su relativo menor: d - (re menor). Con respecto al acompañamiento se utilizan los siguientes instrumentos, los cuales varían según la región: la tambora, las sonajas, la charrasca, el furrucó (este último se usa en la ciudad de Zulia) parecido a la zambomba, el idiófono, también instrumento de percusión, de madera, en forma de paleta, de 30 cms. aproximadamente, al que se le clavan chapitas de lata, o bien, el chineco que es un palo de 1 ó 2 metros, al que se le cuelgan recortes de lata y cintas de colores (este instrumento es usado también en nuestro país para las fiestas navideñas sólo que su nombre cambia, se le llama báculo).

Entre los instrumentos de cuerda que se usan están: el cuatro, el cinco y medio, la guitarra, la bandola, el bandolín, el tiple, (guitarrillo de voces agudas) y por último el violín.

M E X I C O

Epoca Precortesiana.

Es poco el conocimiento que se tiene sobre la música de nuestro país antes de la Conquista. No existen estudios bien documentados. - Por los instrumentos que se han encontrado se puede imaginar que la música del Anáhuac fue pentáfono, pues los instrumentos hallados producen una escala pentáfono, sin sensible.

Hay entre los toltecas una leyenda en la que se mezclan la historia, con sus ritos religiosos e ideas de astronomía.

Por orden de Texcatlipoca, uno de los sacerdotes toltecas pidió al dios Sol, cantores e instrumentos musicales con el fin de venerar a los dioses muertos, y calmar sus penas. Entonces, unos animales marinos, entre ellos tortugas, ballenas y sirenas, formaron un puente sobre el mar, por el que caminó el sacerdote implorando con enternecedoras palabras al dios Sol, quién lo guiaba. Llegó a la morada de la divinidad; pero ésta, enterada de la visita del sacerdote, había ordenado que nadie prestase oídos a las palabras del visitante, bajo pena de ser arrojado a la Tierra. Pero el sacerdote lloró y suplicó tanto que el Huéhuetl y el Teponaxtli no pudieron resistir a la tentación de responderle y fueron arrojados de la corte del Sol viniendo a la Tierra - en compañía del devoto peregrino. Desde entonces los hombres tienen - una música monótona y melancólica producida por los ayes de dolor de - esos seres que no supieron cumplir con la orden divina.

Poco a poco la música se fué extendiendo por el Anáhuac, después por el Istmo, hasta llegar a Centroamérica.

En nuestro país ya existen escuelas de música donde la enseñanza es muy rígida. Los indígenas, desde pequeños son iniciados en el - arte. Hay cantores, músicos y danzantes. En los códices se pueden observar las clases corales que los indígenas reciben. En sus fiestas - siempre usan la música, mezclan en sus ceremonias el canto y la danza marcada con el teponaxtli. Alaban a sus dioses con el fin de agrade--cerles las victorias obtenidas, o cuando reciben un mandato de ellos.

La Conquista y Evangelización.

Llegada con la Conquista, la música europea nos es transmitida por maestros que la imparten según el modo de cada quien, ya que no -- existen métodos de enseñanza. En las Universidades de Europa se exige estudiar canto llano y figurado, se enseña incluso a los discípulos a fabricar ellos mismos sus instrumentos para los cultos que la Igle-- sia requiere.

Habiendo recibido Carlos V las primeras relaciones de Hernán -- Cortés, en las que el Conquistador pide frailes para evangelizar a los indígenas, el Emperador hace saber sus peticiones al Sumo Pontífice -- León X. Cuando la noticia de la Conquista se divulga, muchos religio-- sos ofrecen sus trabajos apostólicos. Los primeros frailes que vienen a México apenas en 1522 son tres flamencos: Fray Juan de Tecto, Fray Juan de Aora y Fray Pedro de Gante.

El mayor interés del predicador es transmitir al indígena la fe cristiana y este fin lo va a lograr de una manera más sencilla por medio de la música y concretamente por medio del canto. A través de los cantos religiosos, los frailes se ganan la confianza del indígena, demostrando éste mucho interés en la clase de música, tanto la religiosa como la profana. Por medio de la primera, aprende a conocer a Dios y por medio de la segunda, (que es de carácter social), a convivir con -- sus semejantes.

Con verdadera humildad y buena pedagogía, los tres primeros misioneros citados, se encargan de enseñar música a los indígenas. Para lograrlo, se juntan y juegan con los niños, pues así, por medio de -- ellos les será más fácil comunicarse con la demás gente.

"Durante las clases, los mismos indígenas hacen sus pautas y -- apuntan el canto llano --comenta Motolinia-- para encuadernar posteriormente también sus libros".

Al principio, al enseñarles el canto, algunos de los muchachos refan o se burlaban unos de otros, unos porque tenían voces flacas, --

pues en verdad, no eran como las voces fuertes o suaves de los españoles, y Motolinia cree que la causa principal de ello es andar descalzos, y mal arropados y el tener una alimentación deficiente.

Comenta el chileno Samuel Martí en la obra "La Teoría de la entonación de los sonidos", de Mendoza Garibay que el indígena canta con las quijadas algo separadas y sin moverlas. La posición de los labios casi no cambia el sonido y parece ser forzado fuera por la acción de los músculos de la garganta. La emisión de la voz entre los nativos obedece a una técnica de efectos espontáneos y emotivos, muy diferente a la técnica europea que se especializa en efectos estudiados, dulzura, arpegios y agudos, para lucir la habilidad del cantante". (Canto, Danza y Música precortesiana. Pág. 148).

El indígena canta solamente para adorar a sus deidades, expresándoles su fe, sus esperanzas y sus temores. Alegra las fiestas con instrumentos que él mismo labra, como son: rabeles, guitarras, arpas, cítaras, etc.

A menos de dos años de concluida la conquista, o sea, en el año de 1523, Fray Pedro de Gante y Fray Juan de Aora fundan una escuela de Música en Texcoco, que es la primera escuela de este género en América. En 1527 es trasladada a la Capilla de San José del Convento de -- San Francisco. En esta escuela el indígena aprende a tañer y a cantar. Los frailes le enseñan el canto llano, y posteriormente él interpreta villancicos en su lengua materna.

Después de la llegada de esos tres primeros misioneros flamencos, vienen otros desde España, también franciscanos, conocidos con el nombre de "grupo de los doce" que continúan la misión de aquellos. Posteriormente llegarán otras órdenes religiosas dedicadas también a evangelizar a los indígenas como son: la de los dominicos, la de los agustinos, etc.

Infunden en el indígena la devoción a la Natividad de Jesucristo, por medio de los villancicos y cantos, provenientes de varias re--

giones de España. El ambiente se transforma dando lugar a una nueva cultura, surgiendo entonces un matiz criollo.

A los monjes agustinos se debe la implantación de las Misas de Aguinaldo, en las que se cantan villancicos, coplas, romances, aguinaldos y otros, para pedir posada, como letanías y alabanzas a los peregrinos. Toda esta música es aprovechada también para las obras de teatro, así como las pastorelas y las ofrendas al Recién Nacido.

El Virreinato.

En 1537, el virrey Don Antonio de Mendoza manda construir una escuela de música en Santa Cruz de Tlatelolco, siendo ésta la segunda escuela de música fundada en México. El indígena aprende allí cantos sagrados y tradicionales de España y entona los cantos que recientemente El haya compuesto. En las festividades religiosas se tocan villancicos, maitines y vísperas.

En la producción de la música religiosa sobresalen maestros de capilla, músicos y cantores de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, tales como el canónigo Juan Juárez, el Pbro. Alonso Del Alamo, Fray Luis de Cáncer, Fray Salvador Hernández, etc., todos ellos compositores españoles de mediados y finés del siglo XVI.

Sor Juana Inés de la Cruz.

En el siglo XVII, la décima musa, Juana de Asbaje, mejor conocida como Sor Juana Inés de la Cruz, también cultiva este género. Sus villancicos (de temas variados) con cantados en la Catedral Metropolitana para diversas festividades: en honor de María Santísima, de San Pedro, de la Natividad del Niño Dios, etc. En sus villancicos, Sor Juana Inés utiliza un lenguaje sencillo, se identifica con el pueblo escribiendo en el náhuatl de los indios, pero también en el latín de los doctos, en el castellano de los criollos y mestizos y hasta en la confusa algarabía de los negros. El fin que ella persigue es que to--

dos participen, tanto en las fiestas populares como en las religiosas. Así, de esta manera, ella contribuye a la formación del alma nacional de la patria.

Sus villancicos constan de tres nocturnos, divididos a su vez, el primero en tres pequeños villancicos; el segundo nocturno, también en tres y el tercero, en dos.

El ejemplo que se cita a continuación está tomado de las Obras Completas de Sor Juana Inés, del Segundo Nocturno, Villancico V Pág. - 265.

ESTRIBILLO

1. Pues mi Dios ha nacido a penar,
déjenle velar.
2. Pues está desvelado por mí,
déjenle dormir.
1. Déjenle velar,
que no hay pena, en quien ama,
como no penar.
2. Déjenle dormir,
que quien duerme, en el sueño
se ensaya a morir.
1. Silencio, que duerme.
2. Cuidado, que vela.
1. ¡No le despierten, no!
2. ¡Sí le despierten, sí!
1. ¡Déjenle velar!
2. ¡Déjenle dormir!

Loaysa y Salazar

Joseph de Agurto y Loaysa, maestro de capilla de la Catedral Metropolitana, de fines del siglo XVII, pone música a algunos de los vi-

llancicos de Sor Juana Inés de la Cruz, que son publicados en 1677 y - 1683. Entre ellos se encuentra uno publicado el 21 de enero de 1677, dedicado a San Pedro Nolasco, un francés que consume su vida rescatando cristianos cautivos de los moros, (ejemplos 233, Págs. 217 y 250. - Pág. 242, publicados en 1677 y 1683 respectivamente, citados en las -- "Obras Completas de Sor Juana Inés", Ed. Porrúa).

Otro compositor asociado con sus villancicos, es Antonio de Salazar, quien les pone música a algunos. Salazar ocupa el puesto de maestro de capilla en la Catedral Metropolitana desde 1687, hasta casi un cuarto de siglo después. Hablando de él, comenta Robert Stevenson en su libro "Music of México", que "fue tal vez el más valioso colaborador de Sor Juana". Se cree que vino de Sevilla, porque en el archivo de la Catedral de esa ciudad se encuentran sus obras. Entre ellas hay misas, motetes, himnos y villancicos, entre los que se encuentran unos escritos para la celebración del 3 de enero de 1691 en honor de - San Ildefonso.

Los instrumentos de cuerda que acompañan estos villancicos, son: el violín, el violín sobreagudo (treble), la viola tenor, la bandola - cetra, la tromba marina y el arpa; entre los de metal, están el clarrión, la trompeta y el trombón; entre los de aliento madera, la chirimía y la caña doble.

Ejemplo 23. "Oigan un Vejamen". *

Estribillo

The image shows a handwritten musical score for a villancico. It consists of two staves: 'Alto' (Alto) and 'Bajo' (Bajo). The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are written below the notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Alto: $\text{Di-gan, oi-gan un ve-ja--men}$ $\text{a Hel-vidio he-re-je: por-que}$

Bajo: $\text{Di-gan, oi-gan un ve-ja--men}$ $\text{a Hel-vidio he-re-je: por-que}$

* Ejemplo 23. "Oigan un Vejamen". Antonio de Salazar. Music in Mexico. Robert Stevenson. Págs. 144, 145, 146. Editorial Apollo. New York. - 1971.

lea-mar-que, mil sa-les tie-ne. oi-gan-te, oi-gan-te

oi-gan-te, oi-gan-te, oi-gan-te, oi-gan-te, por-que el mun-do le mo-je! oi-gan-te

oi-gan-te, por-que el Cie-lo se a-le-gra!

Cie-lo se a-le-gra el cie-lo se a-le - - - gre.

por-que el cie-lo se a-le-gra se a-le-gra

Coplas

Alto I To-dos el co-ro des-ta vez por su ig-uo-

Bajo

rao-cia im- portu-na, con su voz u- na por u- na le- ha de dar a dos

por tres por blas- le- mo por so- az que sus a-po-

dos pre- vie- ne. _____

Sumaya

A principios del siglo XVIII, Manuel de Sumaya sucede a Antonio Salazar, en el puesto de maestro de capilla de la Catedral Metropolitana. Es el primer maestro de origen criollo. Al igual que Loaysa y -- que Salazar, continúa componiendo villancicos. Durante su época, el villancico se desarrolla dentro de una cantata con una apertura coral, arias esparcidas y un coral final, (composiciones más bien de tipo armónico). Sumaya es considerado como el músico más representativo del virreinato, ya que es el primero que escribe una ópera de nombre "La -

Parténope".

"Tanto los villancicos de Salazar como los de Sumaya presuponen acompañamiento orquestal, y las partes vocales, por lo tanto, representan solamente un esqueleto". (Robert Stevenson, op. citada).

Los instrumentos de cuerda que se utilizan para la interpretación de los villancicos en la Catedral son: el violín, la viola tenor, la bandola, el arpa; y los de aliento, la trompeta y el trombón.

NOTA: Este ejemplo contiene un modelo diferente al de refrán-estancia-refrán. Su forma es:

Apertura

Solo de tenor

Estribillo: Que requiere de un coro doble a ocho partes más bien de tipo armónico que independientes líneas vocales.

Después de terminado su período como maestro de capilla, en el año de 1732, Manuel de Sumaya parte hacia Oaxaca para dedicarse a los deberes religiosos.

Ejemplo 24. "Como es Príncipe". *

Solo

Tenor

Como es príncipe ju-ra-do de las al-tas je.

Introducción

* Ejemplo 24. "Como es Príncipe". Manuel de Sumaya. Villancico a ocho voces. Music in Mexico. Robert Stevenson. Págs. 151, 152. Editorial Apolo. New York. 1971.

rar-qui- - as vien-na a-cla-mar a Pe - - dro

in-tel i-gen-cias di - vi - - nas.

Estribillo

(2 voices)

en za-gra-

Vi-va, vi-va, vi-va Vi-va, vi-va, vi-va, o-re-cien-do a su ma-ni-za...

Vi-va, vi-va, vi-va vi-va o-re-cien-do su pla-uso en a-

o-re-cien-do

das in-sig-ni-as Las pal-mas des-colla-das

Las a-zu-ce-nas lim-pias Las pal-mas des-colla-das

gra-das in-sig-nias Las pal-mas des-colla-das.

Los Conservatorios Novohispanicos.

Durante el virreinato son fundados establecimientos que hacen - las veces de Conservatorios. El primero, tal vez fundado en el año de 1538, es el Colegio de Infantes del Coro de la Catedral Metropolitana de México. En él los pocos alumnos que hay, hacen la carrera de -- cantor o de organista, además de recibir nociones de chirimía.

En el año de 1770, es fundada por el arzobispo de México Don Antonio Vizarrón y Ergueta, la segunda escuela de Música. En la ciudad de Puebla, a fines del siglo XVII se establece la tercera escuela. Posteriormente, se funda la Escuela Patriótica Musical, en la ciudad - de Veracruz.

En la ciudad de México se establece otra escuela a la que solamente asisten niños y mujeres indígenas; pero no mujeres extranjeras.

El Villancico y las Posadas.

En las instituciones mencionadas el mexicano fue aprendiendo, entre los cantos religiosos, el villancico.

Tanto en el siglo pasado como en el actual, en las festividades navideñas se cantan villancicos en las iglesias, incluyendo, desde luego, arrullos al Niño Dios, coplas y alabanzas a la Virgen María, a los peregrinos, etc... Toda esta música es aprovechada para acompañar las posadas, las pastorelas, las adoraciones y las ofrendas al Recién Nacido.

Las posadas, que son las festividades anteriores a la Navidad, se inician el 16 de diciembre y concluyen con la famosa Misa del Gallo el día 24. Son auténticas de nuestro país y se celebran con el fin de recordar la caminata que hacen San José y la Virgen para pedir "posada"; de ahí su nombre. Surgen en el siglo XIX, y se cantan y celebran en el interior de las iglesias y en los oratorios de las haciendas y rancherías para los peones. Se improvisa una mesita donde se pone el "Nacimiento", -una pareja de peregrinos con el Niño Dios-. La costumbre es que la dueña del "Niño", escoge una madrina y ésta le confecciona su ropita. El "Nacimiento" es cargado por la madrina, seguida por muchos acompañantes que durante el trayecto de su casa a la de la dueña del Niño, entonan ininterrumpidamente villancicos y otros cantos -- propios de la época. La dueña de la casa los recibe y les regala buñuelos, que ella misma ha preparado, o bien, pinole, pozole o tamales, etc., llamándose a todos estos regalitos también "aguinaldos".

Cuando las posadas son celebradas en las iglesias, al terminar la petición, se reparten también aguinaldos, que en este caso son canastitas de colaciones con fruta.

Arrullos.

Hay una serie de arrullos provenientes de España, que son canta

dos dentro de las iglesias (como se mencionó anteriormente), para arrullar al Niño Dios en la Misa del Gallo. Son cantos completamente populares, y son tan conocidos ya por el pueblo, que las mamás las han -- transmitido de generación en generación, haciéndolos realmente suyos -- al utilizarlos, incluso para arrullar a sus pequeños. "Son arrullos -- que imprimen un carácter de ternura y simplicidad",... "que bien dimana de los primitivos villancicos que enseñaran los evangelizadores desde los primeros años del coloniaje". Comenta el maestro Vicente T. -- Mendoza (Lírica Infantil. Pág. 16).

Los arrullos son acompañados con una fórmula rítmica con algunas variantes, en la que se manifiesta el verso hexasilábico. Nótese los compases utilizados en dichas fórmulas. *

The image displays five musical formulas, labeled A through F, each consisting of a melody line on a staff and a corresponding rhythmic pattern below it. The formulas are as follows:

- A:** Melody: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Rhythm: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter.
- B:** Melody: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Rhythm: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Includes a triplet of eighth notes in the melody.
- C:** Melody: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Rhythm: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter.
- D:** Melody: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Rhythm: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter.
- F:** Melody: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Rhythm: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter.

* Lírica Infantil. Vicente T. Mendoza. Pág. 16. Editorial Fondo de la Cultura Económica. México. 1980.



Ejemplo 25. "Arrullo del Niño Dios". *



Δ la rorro, rorro y a la rorro-rró. duérmete ni-ñi-to de mico-ra-zón.

En este charquito
de agua dulce y fría
toman los burritos
para todo el día.

A la rorro niño,
y a la rorró
duérmete bien mío
que ya amaneció.

NOTA: La madre se ha desvelado toda la noche. Amanece, el niño no se ha dormido.

Estas fórmulas se adaptan a los muy conocidos arrullos, con los siguientes títulos: "Arrullo del Niño Dios", "Arrullo Mexicano", "Este Niño Lindo", "Arriba del Cielo", "Santa Margarita", "Señora Santa - Ana", "Manzana Perdida", etc.

Dicha fórmula está constituida por un grupo de cuatro valores - impulsivos como anacruza y dos valores conclusivos más largos.

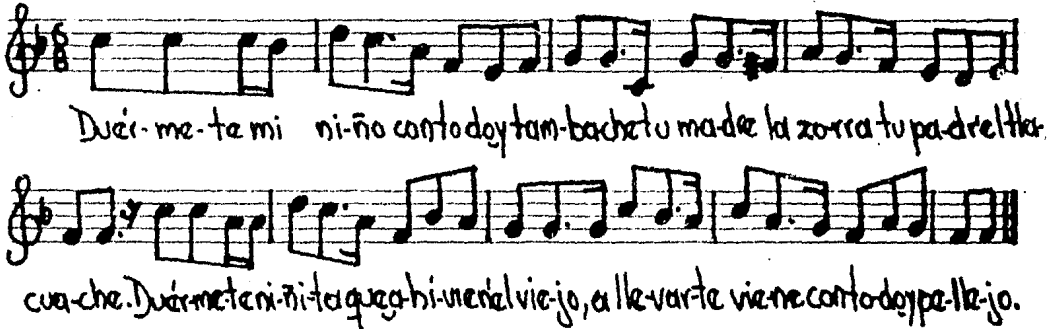
"Es ella, (la fórmula rítmica) la que comprueba el origen tradicional español de una gran parte de los arrullos mexicanos". (Vicente

* Ejemplo 25. "Arrullo del Niño Dios". Fórmula rítmica "b". Lírica Infantil. Vicente T. Mendoza. Pág. 26. Editorial Fondo de Cultura - Económica. México. 1980.

T. Mendoza. Op. citada).

También aparecen ejemplos que son producto de la fusión del sentimiento indígena con el español. En estos ejemplos aparecen palabras auténticamente de nuestro lenguaje, como son: "atolito", "chilpayate". "guayabate", etc... En dichos arrullos se utiliza una serie de palabras que sirven para espantar al pequeño que no quiere dormir. El maestro Vicente T. Mendoza llama a esta serie "Ciclo del Terror", entre tales palabras están, "el viejo", "el coyote", "el caucón", "el coco", "la bruja", "el chango", "el tejón", "el hombre que toca", "el viejo de la canasta", etc.

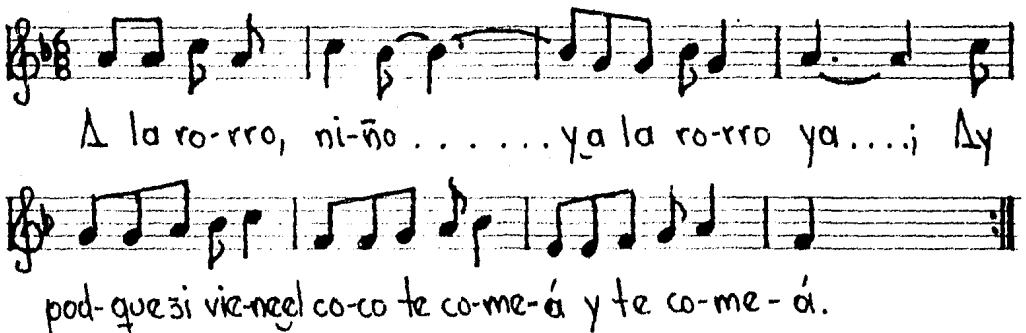
Ejemplo 26. "Arrullo Mestizo". *



Dúer-me-te mi ni-ño con to do y tam-baché tu madre la zorra tu padre lla-
cua-che. Dúer-me-te ni-ño que g-hi-ve-nel vie-jo, a lle-var-te vie-ne con to do y pe-lle-jo.

Se da también en nuestro país el "arrullo negro", aunque no en la misma cantidad que los demás arrullos, debido a que la importación de esclavos negros provenientes de África a nuestro país, es casi nula.

Ejemplo 27. "Arrullo Negro". *



Δ la ro-rrro, ni-ño ya la ro-rrro ya . . . ; Δ y
pod-que zi vie-ne el co-co te co-me-á y te co-me-á.

* Ejemplo 26. "Arrullo Mestizo". Lirica Infantil. Vicente T. Mendoza. Pág. 38. Editorial Fondo de Cultura Económica. México. 1980.

Bernal Jiménez.

Dentro de la producción del villancico, no puede dejar de incluirse al famoso compositor mexicano, organista e investigador de la música colonial, nacido en la ciudad de Morelia en el año de 1910, Miguel Bernal Jiménez. Entre sus composiciones se encuentran: Por el valle de rosas, Agua amarga, Cabalgata de los tres reyes, etc. etc.

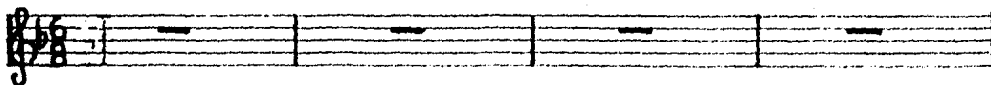
Hizo además arreglos para melodías populares como: ¡Oh Peregrino! Vamos pastores, vamos. Humildes peregrinos. En el nombre del cielo, etc., etc.

El Villancico en la actualidad.

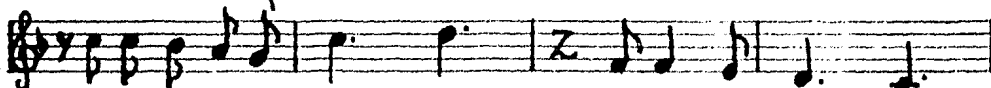
En el presente siglo se cantan en posadas, en pastorelas, en Navidad, en Epifanía, etc., gran cantidad de villancicos heredados de España, o los escritos por compositores mexicanos, que son interpretados ya sea en las iglesias durante dichas celebraciones, o bien, en teatros o en las mismas iglesias, pero a manera de "conciertos", incluyendo tanto obras para solistas como corales, o ambas intercaladas.

Ejemplo 28. "Por el Valle de Rosas". *

Moderato ($\text{♩} = 60$)



dolcemente espressivo



Por el valle de ro - sas

De tus me - ji - - llas,

* Ejemplo 27. "Arrullo Negro". Lírica Infantil. Vicente T. Mendoza. -- Pág. 40. Editorial Fondo de Cultura Económica. México. 1980.

* Ejemplo 28. "Por el Valle de Rosas". Arrullo. Manuel Bernal Jiménez.

Correndos arro- yi - - tos De la gri mi - - tas:
cresc.

Dé-ja-me, de - - ja dé-ja-me de - ja

Que-llas la sed a pa - guan Que me-ja-tor men- ta.

Duer-me-te, Je-sús mi - o, Duer-me-en mis bra - zos;

Y no llo-re-z, no llo - rez Por mis pe- ca - dos.
cresc.

Duer-me-te, duer- me, Duer-me-te duer- me,

Ya un-que llo-rarme sien-tas, no te des-pier - - -

- - - - - tes!

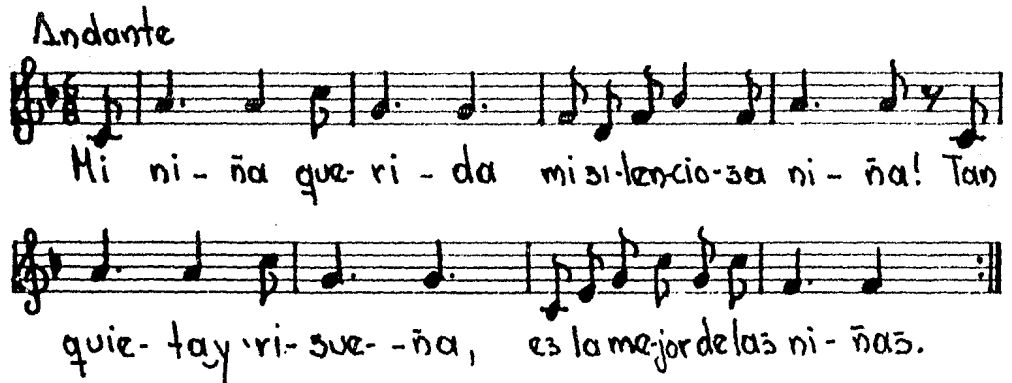
Por otro lado, algunos de los ejemplos, ya sean españoles, mestizos o negros, son entonados en la vida diaria, por las madres para arrullar a su pequeño. Se añaden a dichos ejemplos cantos como el de -

Juan Pestañas, o los que se improvisan en el momento de acunar a su pequeño. De esta manera contribuyen a una verdadera transmisión del folkllore.

Muy cerca de la madre y a imitación suya, está su hija, quien arrulla a su muñeca de la misma manera que "mamá", lo hace con su hermanito o hermanita menor. En esta etapa, entre los dos años y medio y los cuatro, la pequeña hace monólogos con objetos inanimados, vgr. - su muñeca, que al mismo tiempo que la cambia o le da de comer, le practica, para después arroparla muy bien, y finalmente, arrullarla cantándole.

Ejemplo 29. "Arrullo a la Muñeca". *

Andante



Mi ni - ña que - ri - da mi si - lencio - sa ni - ña! Tan
 que - tay ri - sue - ña, es la me - jor de las ni - ñas.

* Ejemplo 29. "Arrullo a la Muñeca". Harry L. Harts.

COPLAS DE NANA

La Copla

Los antecedentes a las "coplas de nana" son las coplas en general, que son un tipo de versificación proclamada por los escritores de los siglos XV, XVI y XVII. Tienen una combinación métrica de estrofa, y constan de una cuarteta de romance, llamadas también coplas comanceadas, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y comúnmente son usadas en las canciones populares.

El pueblo narra su vida y en general sus estados de ánimo por medio de coplas. Poéticamente éstas tienen la siguiente clasificación.

- Coplas de arte real (de menos de 8 versos).
- Coplas de arte mayor (de 8 versos de 8 sílabas).
- Coplas de pie quebrado.

Los llamados pies vienen a ser hemistiquios, y contienen una gran combinación de versos compuestos, de arte menor, (considerados éstos de 2 a 8 sílabas). Se llaman quebrados, porque generalmente se usan acompañados de otros versos mayores, como si les faltara una buena parte.

A mediados del siglo XV, la copla se encuentra en la sátira político-social. A fines del XVI y principios del XVII, surge una gran cantidad de ellas. En aquel tiempo son muy comunes en España la seguidilla y la cuarteta, y aparecen también las jotas, los cantares bailados ó sin baile, las corrandas, las folías, las codoladas, las alalás, etc.

La copla también aparece en el villancico en la época de Navidad para arrullar al Niño Dios, para narrar la llegada de los pastores al portal de Belén o la partida de la Virgen María y San José.

La copla llega a ser de suma importancia, tanto en el aspecto literario como en el musical.

La Copla de Nana

Las llamadas coplas de nana, son cantares sencillos destinados, tanto para arrullar al niño y dormirlo como para alegrar al que ya durmió y está descansando, y por supuesto, pueden ser cantadas por la madre, pero se comentan como "Coplas de Nana", porque eran precisamente las nanas o nodrizas quienes en tiempos pasados se encargaban de cuidar a los pequeños, los arrullaban y después, cuando despertaban jugaban con ellos, mientras las madres paseaban, o simplemente se dedicaban a otros quehaceres en el hogar. Los ejemplos que serán mencionados a continuación, pertenecen a Puerto Rico.

Ejemplo 30. "Canción de Cuna" *

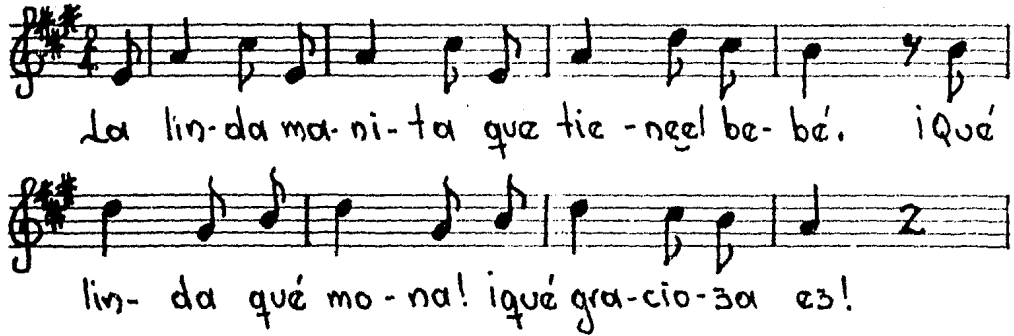
Lento

Duer-me ni-ño que-ri-- do, duer-me y no flo-- res --,
 --, que tu ma-dre que-ri-- da se fué por
 flo---res. Se fué por flo-res y te trae-ra un ra-
 mi-- to de los me-jo- res.

* Ejemplo 30. "Canción de Cuna". Nana. Montserrat Deliz. Pág. 39. Folklore Musical de Puerto Rico, 1930.

Aparte de alegrar al niño, tienen como fin enseñarle y hacerle conocer poco a poco su cuerpecito, por medio de la combinación de la música con el juego, dándole con esto, momentos de gran felicidad. El durante el juego permanecerá atento, esperando siempre más.

Ejemplo 31. "La Linda Manita" *



La lin-da ma-ni-ta que tie-ne el be-bé. ¡Qué
lin-da qué mo-na! ¡qué gra-cio-sa es!

Este tipo de juego es para niños más grandecitos, y no solamente para cuando hayan despertado, sino para cuando tengan ganas de jugar. Gradualmente, por imitación, él aprenderá los movimientos que la nana le haga, y de esta manera poco a poco irá moviendo las manitas, - la cabecita, etc., hasta animarse a caminar. Los movimientos serán cada vez más intensos y bruscos, hacia arriba, hacia abajo, balanceándose hacia adelante, hacia atrás, etc., etc...

Se balancea al niño en la falda sujetándole por las manos.

A serrar, a serrar,
los maderos de San Juan;
los de Juan comen pan,
los de Pedro comen queso;
los de Enrique, alfeñique,
eique, rique, rique... (se le hacen cosqui-
llas)

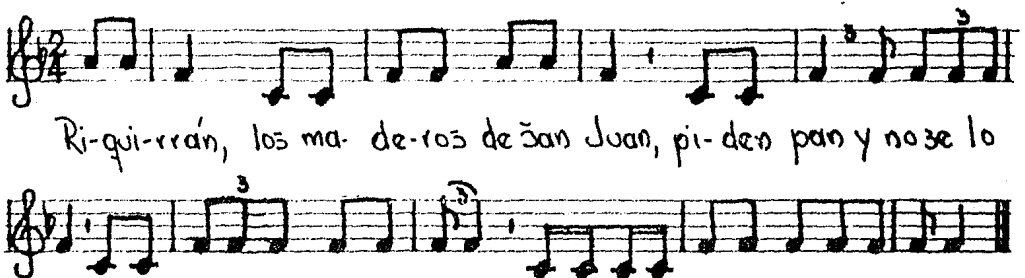
* Ejemplo 31. "La Linda Manita". Canción de Nana. Montserrat Deliz. -- Pág. 27 Folklore Musical de Puerto Rico. 1930.

En nuestro país también se cultivan las Coplas de Nana.

El ejemplo que se cita a continuación, es un poco diferente (en cuanto al texto).

Sentado el niño en las rodillas de la madre, mirándola, y sosteniéndolo de las manos, lo balancea hacia adelante y hacia atrás, haciéndole reír, y después le hace cosquillas en el cuello.

Ejemplo 32. "Riquirrán" *



Ri-qi-rrán, los ma- de-ros de San Juan, pi-den pan y no se lo
dan, pi-den que se les dan un hueso pa-ra que se rasquen se pes-cue-ro.

Hay en nuestro país también ejemplos de coplas de nana con tema de negros.

El niño aprende a hacer diversos movimientos con la mano, ya con el puño cerrado, ya con los dedos abiertos, y lo mismo con ambas manos.

* Ejemplo 32. "Riquirrán". Lírica Infantil. Vicente T. Mendoza. Pág. - 49. Fondo de Cultura Económica.

Ejemplo 33. "La Toca de la Negra" *

Handwritten musical notation on a five-line staff. The first line contains the first two measures of the melody, and the second line contains the remaining measures. The lyrics are written below the notes.

Que se le que-ma la to-ca la ne-gra, que se le
que-ma, que se le a-bra-za, que se le que-ma la ca-la-ba-za.

Como respuesta a todo esto, el niño se ríe mucho, y en señal de alegría y agradecimiento mueve sus manitas y sus pies. Se siente tan contento que desearía que este juego nunca terminara. El imita los movimientos, y aunque no sabe hablar todavía, ya puede reconocer los cantos que más le gustan, y pedirlos nuevamente.

Todos esos cantos que se han transmitido de generación en generación, han contribuido a una verdadera conservación de nuestro folklore.

* Ejemplo 33. "La Toca de la Negra". Lírca Infantil. Vicente T. Mendoza. Pág. 44. Fondo de Cultura Económica. 1980.

C A P I T U L O I I

LA CANCION DE CUNA CULTA (ARRULLO, WIEGENLIED, BERCEUSE,
NINNA-NANNA, LULLABY, CRADLE SONG, PIRMAMA Y NANA), EN
LA OBRA DE LOS COMPOSITORES DEL SIGLO XVIII A LA
ACTUALIDAD

La Canción de Cuna nacida en el pueblo e interpretada por él -- mismo, ya sea de autores conocidos o anónimos, supera la etapa popular y es llevada por no pocos compositores a un nivel culto. De hecho la canción de cuna está inspirada en la popular.

También dentro de dicha transformación el compositor casi se ha independizado del propósito de arrullar como en los casos de Franz -- Liszt, Federico Chopin, Ricardo Castro, etc., que se mantienen dentro del estilo y tiempo propios de una canción de cuna.

En cuanto a la temática de las canciones existe gran variedad, desde la tradicional y muy conocida "A la rorro niño, a la rrorrorró", o aquel tierno arrullo para el pequeño que no debe preocuparse por nada, ya que "todo está dado y preparado", en la canción de cuna de -- Wolfgang Amadeo Mozart, hasta la temática de la "Canción de cuna para dormir a un negrito" de Xavier Montsalvage, en la cual la melodía va -- de acuerdo con el texto, en la manera de querer provocar el sueño del "negrito".

A continuación se presentan algunos arrullos escogidos entre -- los que consideramos más representativos de una época, de un país o de un autor. (A menos de una indicación contraria, las traducciones al -- español son nuestras).

Con los ejemplos citados el lector podrá apreciar la extensa va riedad de arrullos que el compositor culto ha creado, inspirándose en el canto sencillo del pueblo para llevarlo a un nivel más elevado.

CLASICISMO

El clasicismo es una corriente filosófica, literaria y artística que se funda en la imitación de los modelos de la antigüedad griega o romana. Sus rasgos distintivos son: El elogio del saber, el rigor en la composición, la búsqueda de lo natural, la predilección por la - medida y la proporción, "Nada en demasía", -decían los griegos-, la pu reza y la claridad de estilo.

Grecia fue el país clásico por excelencia en el que se tuvo un gran amor a la belleza, y los modelos clásicos son dignos de imitación.

La música no podría escapar a esas tendencias. En esta corrien te los compositores se apegan a reglas y preceptos que ellos mismos se ñalan.

Wolfgang Amadeo Mozart (Salzburgo 1756-1791), que pertenece al clasicismo, ha escrito una canción de cuna. Es una obrita sencilla de forma binaria A+A con una pequeña coda (cada parte consta de cuatro -- compases), lo cual comprueba su forma clásica.

El ámbito melódico es de una octava Fa5-Fa6, lo que la hace de fácil interpretación para los principiantes de canto, siempre y cuando hayan solucionado la colocación correcta del Fa6.

En los compases 10 y 12 (ejemplo citado) aparece dicha nota, -- tratada por el compositor con sílabas fáciles de cantar. En el compás 10 "Schein", "Gemach" y "bereit" situadas a la cesura del tercer verso (en las tres estrofas respectivas) y herein, Aqh y schreit al final -- del mismo, equivalen, dada la fonética del alemán a la vocal "a" que - es una vocal fácil de colocar.

Ejemplo No. 34.

1: Lu - na mit zil ber - nem Schein
 2: nur in der Lo - fe Ge - mach
 3: al - les be - socht und be - reit,

Esta canción conserva un esquema rítmico monótono probablemente para evocar el vaivén de la mecedora y así mismo provocar el relajamiento del niño. Este ritmo se advierte tanto en la melodía como en la armonía.

El texto fue escrito por Friedrich Wilhem Gotter (1746-1797).

Duérmete principito mío, duérmete,
 ya están dormidos borreguitos y pajaritos
 los jardines y las veredas están tranquilos
 ya no sumba ninguna abejita

ROMANTICISMO

El romanticismo es un fenómeno filosófico, social y literario, que se presentó en Europa a fines del siglo XVIII y principios del XIX como reacción al clasicismo. Se caracteriza por la lucha de la libertad, por la espontaneidad del sentimiento y de la intuición, por cierta complicidad e identificación de la naturaleza con los sentimientos. Es la expresión del deseo vehemente al individualismo hasta la exaltación humana "à outrance" en ciertos casos. Es un rebelde que rechaza las reglas y los modelos establecidos.

El romanticismo en la música se introdujo a través de la sugestión poética y era natural que se unieran ambas artes.

A este período pertenece Franz Schubert (Viena 1797-1828), -- quien escribió dos Wiegeliieder. (op. 98 y 105 respectivamente). El primero es un lied en forma ternaria, A+A'+A con un ámbito melódico de Mi5-Fa6, en la tonalidad de Lab Mayor. Se mantiene en "pp", y no señala reguladores. Su intérprete tropezará con una relativa dificultad -- en cuanto al ritmo de la melodía.

Ejemplo 35.

Langsam

Schla-fe, achla-fe, holder, zu Ber Knot-be,

pp

Esta canción puede ser abordada por principiantes de estudios vocales, ya que no es una canción de tessitura aguda o incómoda. Ella conserva un esquema rítmico propio del arrullo, mismo que abandona en algunos compases, presentando variantes para tomar nuevamente el ritmo

inicial.

La estructura de esta canción se apega más al clasicismo, ya -- que contiene dos frases de cuatro compases.

El acompañamiento de la mano derecha tiene un ritmo poco variado que incita al sueño. También se observan en la mano izquierda figuras de dos tiempos alternando la tónica y la dominante, lo cual aumenta la monotonía sintiéndose así un ritmo agradable propio de una mecedora. (Ver ejemplo citado).

Duerme, duerme dulcemente, niño celestial,
lentamente los brazos de tu madre te arrullan
dulce calma, suave descanso
te dará este arrullo.

La canción Op. 105, también de forma ternaria, A+A'+A, tiene un ámbito melódico de una octava Mi5-Mi6. El esquema rítmico y el fraseo marcado con las ligaduras, anuncian ya desde la pequeña introducción - el balanceo de una mecedora. Este ritmo permanece durante toda la - - obra.

A diferencia del opus anterior, en éste aparecen *crescendi* *diminuendi*. Aquí se observa una evolución romántica, ya que el compositor abandona los esquemas clásicos de cuatro compases y los transforma en irregulares, alternando frases de cinco y cuatro compases (c. 5 y 6). Se mantiene en *mp*, *p*, *mf*.

Ejemplo 36.

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "Wie sich der Äuglein Kindlicher". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, also in treble clef, with a piano (*pp*) dynamic. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, in bass clef, with a piano (*pp*) dynamic. The music features a simple, lulling melody with a steady accompaniment.

ROMANTICISMO TARDIO

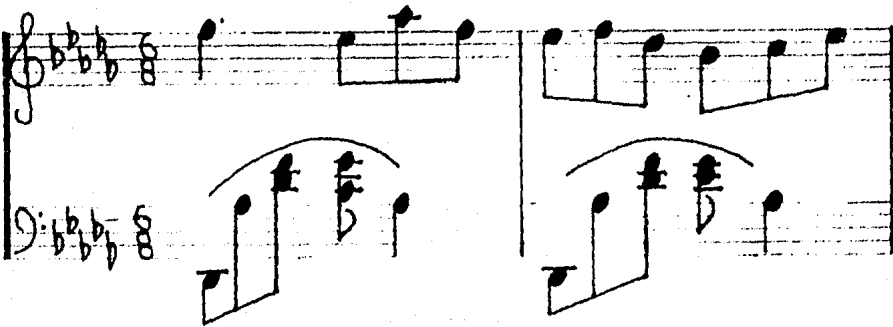
El texto fue escrito por Gabriel Seidl (1804-1875).

Pesados se cierran los ojos del niño celestial,
tan cargados de sueño
pesados se cierran los ojos del niño celestial,
tan cargados de sueño.

Se cierran de tal manera
que sumerges en tí la tierra:
dentro está el cielo,
afuera está la dicha.
dentro está el cielo,
afuera está la dicha.

Federico Chopin (Zelazowa Wola 1810-1849). Ha escrito una "Berceuse" de forma ternaria A+B+A', que tiene las características de los nocturnos que Chopin escribió entre los años 1827 y 1847. Es una obra para piano en la que el compositor conserva el esquema rítmico monótono que simula una mecedora. La parte central contrasta con las extremas que son tranquilas. (Compases 3 y 4).

Ejemplo 57.

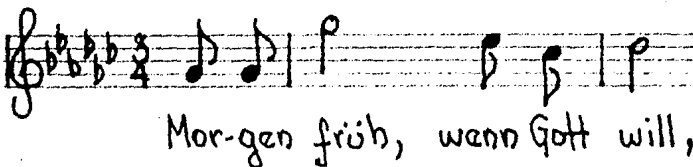


Johannes Brahms (Hamburgo 1833-1897), perteneció al romanticismo tardío. Estableció un equilibrio entre el clasicismo y el romanticismo. Es un músico apegado al orden y al rigor en cuanto a la forma, utiliza moldes clásicos, pero da al mismo tiempo importancia (en cuanto a la expresión) al pensamiento, a la emoción y a la fantasía. Su estilo deja sentir un clima de ensueño. La armonía y el fraseo son totalmente de estilo romántico. Brahms cultiva la canción de cuna.

En su Wiegenlied op. 49 No. 4, se advierte una gran ternura ya desde los primeros compases del piano. Es de forma binaria A+A, su ámbito melódico es de una octava, su tonalidad original es la de Mib Mayor (Eb), pero ha sido transportada a las tonalidades de Fa Mayor (F) y Solb Mayor (G).

Para los alumnos que empiezan los estudios vocales, es de mayor facilidad la interpretación en la tonalidad original, ya que es una tessitura más central. En la tonalidad de Fa Mayor se deberá tener cauidado con el Fa6 (nota de paso) y en la de Solb se necesitan ya estudios más avanzados para poder sostener el sol (compases 10, 11 y 12).

Ejemplo 38.



Mor-gen früh, wenn Gott will,

Las frases son cortas, el cantante no encontrará problemas de respiración, pero sí es muy importante que este Wiegenlied se interprete con una gran ternura como lo pide el autor desde el principio. Esta canción de cuna empieza con anacrusa, tanto en la parte del piano como en la vocal y perdura durante toda la obra. Es propiamente un impulso al tiempo fuerte (dado por la mano derecha) al comienzo de cada compás, surgiendo así el ritmo de la mecedora (compases 1 y 2).

Ejemplo 39.

Zart bewegt

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time, marked 'Zart bewegt' and 'p'. The score is written on three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The middle staff is a treble clef with a key signature of three flats and a dynamic marking 'p'. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three flats and a dynamic marking 'p'. The music consists of a melody in the upper staves and a bass line in the lower staff. The melody features a series of chords and single notes, with some notes beamed together. The bass line consists of simple quarter and eighth notes.

El texto es de Karl Simrock.

Buenas noches, buenas noches,
 con unas rosas discretas
 con las manitas tapadas,
 ponte bajo las cobijas.

Mañana temprano, si Dios lò quiere,
 estarás despierto,
 Mañana temprano, si Dios lo quiere,
 estarás despierto.

Buenas noches, buenas noches,
 te vigilan los ángeles,
 y te muestran en el sueño
 el árbol del Niño Jesús.

Todas las frases de esta canción se tocan y cantan en "piano".
 En ella se advierte el uso de las disonancias, lo que no se encuentra
 en el clasicismo.

NACIONALISMO

A principios del siglo XIX, a causa del enorme deseo de conservar tanto el repertorio religioso como el folklórico, surge en Rusia una nueva tendencia musical: "el Nacionalismo", que posteriormente se propagó a otros países, tanto de Europa como de América.

Rusia quiere independizarse de la influencia extranjera, no sólo en la música, sino en las demás artes. Mijaíl Glinca traza un camino nacionalista en su patria, se inspira en la música popular de su país y, "aunque no hay (en él) un solo tema auténticamente ruso" (Pág. 261, Tomo II, La Música. Ed. Planeta). "(Se trata, de un folklore imaginario más que de un folklore real)".

En cuanto a la forma, se dan compases de 5/4 y 7/4. No obedece a una forma acostumbrada, en él ya no hay rigidez, sino libertad, como en la música folklórica.

Modesto Petrovich Mussorgsky (1839-1881), escribió una serie de lieder, de óperas y de obras instrumentales que determinaron un estilo auténticamente ruso. Para él la música es una manera de comunicarse con los hombres. El pueblo ruso es el personaje central de sus obras, entre las cuales hay tres berceuses: Berceuse de la Poupée, Berceuse del Hijo del Campesino (dedicada a su madre recién fallecida), y la Berceuse de Ieromuchka, cuya forma es A+B+A. El ámbito melódico es de Si⁴-Re[#]6 y la tonalidad de fa[#] menor (f). En esta canción Mussorgsky utiliza compases de 6/4 y 3/4 respectivamente.

Dada la tessitura de la canción se recomienda para voces graves. La melodía es muy sugestiva, con intervalos de difícil entonación, por lo que es preferible que la interpreten alumnos avanzados en su formación musical y vocal. Si se canta esta Berceuse en ruso, será necesario buscar el asesoramiento de la fonética para su interpretación. Pero hay traducción francesa y española.

Por lo que respecta a la armonía, la mano izquierda marca un ritmo monótono que simula el vaivén de una mecedora (compás 14).

Ejemplo 40.

dim.

¡Ar - rro - rró! ¡Ar - rro - rró!
 Faiz do - do! Faiz do - do!
 Ба-ю баА, баА, Ба-ю баА..баА.

dim.

cresc.

El texto dice:

"¡Arrorró! ¡Arrorró!
 ¡Arrorró! ¡Arrorró!
 Debes tú lo más bajito
 la cabeza agachar,
 para que el pobrete huérfano
 sin pena pueda vivir".

En Noruega surgió el nacionalismo gracias a Edward Hagerup -- Grieg (Noruega 1843-1907), quien recibió la influencia del compositor y poeta Ricardo Nordraak conocedor de los cantos populares nórdicos. -- En Noruega se había desarrollado un folklore original sobre todo en el dominio de la danza, y Grieg inspirándose en las danzas campesinas que se ejecutaban con la viola de amor, legó a su país una serie de pequeñas pero valiosas obras.

En la primera parte de la Berceuse, op. 38 en Sol Mayor (G), -- con un compás de 2/4, el compositor emplea un ritmo sincopado que simula una mecedora. En la segunda parte ese ritmo desaparece para surgir

nuevamente en la tercera. La forma de esta obra pianística es A+B+A'. Se mantiene en "pp", "p" y "f" (compases 5 y 6).

Ejemplo 41.

En su Wiegenglied op. 41 de forma A+A' con una pequeña coda, tam bién utiliza un ritmo balanceado en un compás de 6/8 que es llevado -- por la mano izquierda. La tonalidad es de Sol# Mayor (G#) y se mantie ne en "ppp", "pp" y "p" (compases 11 y 12)

Ejemplo 42.

En su pieza "En la Cuna", cuya forma es A+A'+ coda, utiliza la tonalidad de Mi Mayor (E), el compás es de 4/4 con el siguiente ritmo: (compases 1 y 2).

Ejemplo 43.

Allegretto tranquillamente.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It contains a vocal line with a melodic line of eighth and quarter notes, starting on a G4 and moving generally upwards. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a piano accompaniment of quarter notes. A dynamic marking 'p cantando' is placed between the staves. The tempo 'Allegretto tranquillamente.' is written above the first staff.

Estas tres obritas están incluidas entre las piezas líricas para piano. Las tres son instrumentales.

• España establece un sistema musical sobre la base del canto popular. Manuel de Falla (Cádiz 1876-1947), representante del nacionalismo español, compuso también una canción de cuna o "Nana" en la que utiliza un texto completamente popular.

Esta Nana posee un ámbito melódico de una octava, Mi5-Mi6, tessitura cómoda, tanto para una soprano como para una mezzosoprano. En cuanto a la afinación el intérprete tampoco encontrará problema, ya -- que son intervalos de fácil entonación (terceras mayores, menores, -- etc.) y además, en algunas ocasiones el piano anticipa la nota que debe dar el cantante.

Pero el aspecto que deberá cuidar minuciosamente el intérprete será el rítmico, ya que resultará un verdadero descontrol oír la diferencia de medida entre las dos manos, en contraste con las medidas de la parte vocal (que algunas veces da la impresión de ser más bien el compás de 6/8 (compases 5 y 6).

Ejemplo 44.

The image shows a musical score for a piece titled "Ejemplo 44." It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The lyrics "Duer - me, mi al - ma, —" are written below the notes. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features a simple melody with a triplet of eighth notes in the final measure of the vocal line.

El texto es el siguiente:

"Duérmete niño, duerme
 duerme mi alma
 duérmete lucerito
 de la mañana".

Todavía hasta muy entrado el siglo pasado, los compositores mexicanos seguían las tendencias musicales de las escuelas alemana, francesa e italiana. Después ciertos compositores se inspiraron en las costumbres indígenas en el temperamento del mexicano que se había forjado en el colorido paisaje de este país con sus diversas regiones. Manuel M. Ponce y sus seguidores, entre ellos Silvestre Revueltas (1899-1940) y Blas Galindo (nacido en 1945) además de llevar a un nivel más elevado el folklore mexicano compusieron también canciones de cuna.

La canción de cuna de Silvestre Revueltas escrita en Sib Mayor (Bb), tiene forma A+B y su ámbito melódico es de Si4-Fa6. En la primera parte sostiene una tessitura más bien grave y en la segunda que es más aguda, hace unas indicaciones respecto a la interpretación, que --

son muy importantes (compases 16 y 17).

Ejemplo 45.

Musical score for "Duérmete clavel" by Blas Galindo. The score is in 3/2 time and consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with "Meno mosso" and "p-ppp" dynamics, followed by "molto ritenuto" with triplet markings. The middle staff is the piano accompaniment, starting with "p-ppp" and "molto legato", and ending with "molto ritenuto". The bottom staff is the bass line, starting with a whole note and ending with a half note. The lyrics are: "Duér-me-te cla-vel, qu'el ca-ba-llo no".

Nótese que la primera nota tiene "p" y la segunda "ppp" y un poco adelante "poco ritenuto".

El cantante deberá controlar muy bien el aire para conservar la tranquilidad en cada frase. Esta parte es acompañada hasta el final por el piano con un ritmo monótono en movimiento perpetuo. Se recomienda esta canción a voces graves.

El texto fue escrito por Federico García Lorca.

"Duérmete clavel,
qu'el caballo no quiere beber
duérmete rosal
qu'el caballo se pone a llorar".

Blas Galindo (nacido en Jalisco 1910), es otro compositor nacionalista que escribió un arrullo en la tonalidad de FA Mayor (F) "A la Niña del retrato", cuya forma es A+B+A. El ámbito melódico es de Mi5-Fa6. Las frases musicales no son largas, pero el intérprete debe cuidar la línea de canto atendiendo a los cambios de compás.

En cuanto al ritmo, Blas Galindo a exigencias del texto, cambia de compás continuamente 2/4, 3/4, 4/4. En algunos compases aparece el esquema rítmico de una mecedora que el compositor substituye otras veces, utilizando ritmos sincopados (compases 5 y 6).

Ejemplo 46.

mp dolce

Duér - me - te, mi ni - ña,

El texto de Alfonso del Río es de una gran belleza.

"Duérmeme mi niña,
que la luna ya no tarda,
y te va a traer
un lucero azul".

IMPRESIONISMO

El impresionismo fue inicialmente un movimiento pictórico que surgió en Francia a fines del siglo XIX. Fue promovido por un grupo de pintores (Manet, Monet, Pissarro, Renoir, etc...) a quienes se llamó "impresionistas". Esta corriente surgió como reacción contra las leyes tradicionales del academismo, (el respecto al contorno, el interés por la anatomía, la importancia del claroscuro, etc.). El impresionismo intenta sintetizar en una sola impresión sensible, efectos si multáneos de luz, color y espacio.

Dicha corriente se extendió a la escultura, a la música y a la literatura.

El impresionismo musical en vez de describir, reproduce impresiones y sentimientos. Renuncia, como por ejemplo Debussy, al encadenamiento de acordes.

Gabriel Fauré (Pamiers 1845-1918), fue un compositor francés de una gran sensibilidad que se refleja en sus obras. Original en sus mo dulaciones, es considerado por algunos críticos como uno de los maes tros de la melodía.

Estudió el clasicismo de Rameau y Couperin, posteriormente los grandes clásicos y los románticos. Recibió la influencia de varios compositores, por lo cual no logró tener al principio un carácter defi nido, aspecto que cambiaría después, ya que finalmente terminó por des pojarse de toda influencia extraña.

Entre sus obras se encuentran una Berceuse para violoncello y dos más para piano y voz, una llamada "Les Berceaux", y la otra "Dolly".

Les Berceaux, op. 23 No. 1, escrita en do menor (c), es una can ción de forma ternaria, de esquema A+B+A', escrita en un compás de 12/8 y 6/8 y de una tessitura que va de un Do5 a un Do6. Con esta obra - el intérprete deberá tener un buen control de la respiración, cuidando de guardar bien el valor de las notas finales de cada frase.

Fauré simula la mecedora en un ritmo que podría parecer monótono y que dura toda la obra (compás 3 y 4).

Ejemplo 47.

La long du quai, — les grands vais-seaux,


El texto fue escrito por Sully Prudhome.

A lo largo del muelle,
 los grandes navíos,
 que la marea inclina en silencio,
 no tienen cuidado de las cunas,
 que la mano de las mujeres mecen.

La berceuse "Dolly", op. 56 No. 1, de forma ternaria, tiene un esquema A+B+A y un tempo Allegretto Moderato, es una canción más elaborada. Su ámbito melódico es de Si⁴-Fa⁶, recomendada para voces graves. El cantante encontrará frases que requieren de una línea de canto más perfeccionada.

En la primera parte escrita en Mib Mayor (E), con un compás de 2/4, el acompañamiento del piano imita el ritmo monótono de una mecedora (compases 3, 4, 5 y 6), (compases 1 y 2).

Ejemplo 48.



Dol - ly, — ô ma mi - gno - re, mache - ri - e .

Ejemplo 49.

Allegretto moderato



p

una corda

La madre canta a su niña:

Dolly, oh mi pequeña,
 cierra tus lindos ojos hasta la aurora.
 De veras que no te portás bien oh muñeca mía.
 Mucha pena causas a mamá.
 Por qué no quieres dormir ya?

En la segunda parte cambia la tonalidad a Si Mayor (B), cambiando también el ritmo que simula la mecedora.

Tus ojos están llenos de lágrimas,
 Dime cuál es esa gran pena,
 Si tú supieras cuán inquieta está tu madre.

Por oír llorar a su niña,
 Dormirías gentilmente,
 Como una niña buena,
 Que no quiere llorar más.

Por último, en la tercera parte aparecen nuevamente las características de la primera.

Duerme tranquilamente angelito,
 Que una dulce sonrisa aclare tu rostro.

Ciryl Scott (Inglaterra 1879-1970), fue un compositor y pianista moderno, cuya música se conecta con el impresionismo de Debussy. -- Scott escribió un arrullo "Lulaby" op. 57 No. 2.

Tiene un ámbito melódico de Do5 - Fa#6. Escrita en dos partes, A+A' y una pequeña coda. El compás es de 4/4 y la tonalidad de Mi Mayor (E).

Aunque este Lulaby no es de una tessitura precisamente aguda, -- es conveniente que el intérprete cuente con una buena línea de canto, ya que el compositor ha escrito intencionalmente ligaduras, reguladores, ritardandi, etc., en fin, anotaciones que requieren de cierta técnica vocal para la correcta interpretación de esta obra (compases -- 1-7)

Ejemplo 50.

sleep, my ba-by, fall a-sleep - - - - ing

Lul - - la - by, Flow'rs are closed and lambs

En cuanto a la parte del piano, tiene un mismo esquema rítmico durante toda la canción, que semeja el arrullo (compases 1 y 2).

Ejemplo 51.

Christina Rossetti escribió el texto.

Duerme, duérmete,

Las flores están cerradas y los corderos ya duermen.

Duerme, duérmete,

Mientras los pajaritos están silenciosos.

EPOCA CONTEMPORANEA

Ildebrando Pizzetti (Italia 1880-1968), considerado entre los principales representantes de la música italiana contemporánea (según comentarios citados en la Enciclopedia Salvat), se ocupó de la música vocal. Entre sus representaciones se encuentra la de "Santa Uliva", apareciendo en ésta una Nana que se inicia en la tonalidad de sol menor (g) y concluye en Sol Mayor (G). Se compone de tres partes A+A'+A''. Se inicia en una medida de 6/8, pero, en los compases 2 y 4 cambia a 9/8, para seguir hasta el final con el compás iniciado. Su ámbito melódico es de Re5-Fa#6. El compositor anuncia en el compás 4 el nombre de "Uliva", y entre paréntesis "voce di soprano".

En la primera y tercera partes (entre otras indicaciones) las frases aparecen marcadas con ligaduras, mismas que el cantante deberá respetar obviamente para una mejor interpretación. En la segunda parte que es un poco más variada, no aparecen dichas indicaciones, tal vez debido a que el texto narra una breve historia con relación al origen del pequeño, pero una vez iniciada la tercera parte aparecen nuevamente las indicaciones señaladas.

Para la interpretación de este arrullo, se considera conveniente que el cantante haya resuelto la colocación del Fa6, ya que debido al texto, podrían resultar apretadas dichas notas, concretamente en los compases 8 y 36, en los que aparecen las sílabas "se" de "sereno", que con la vocal "e" y en dicho índice requieren de una técnica avanzada.

En cuanto al ritmo, ya desde el inicio del arrullo se indica: - "Movimiento de Ninna-Nanna, piu tosto lento". Tanto en la melodía como en la armonía se deja ver el ritmo de arrullo (compases 5, 6, 7 y 8).

Ejemplo 52.

Ge - zù ti guar - da, Ge - zù ti

El texto fue escrito por Corrado D'Errico.

Jesús te mira, Jesús te arrulla,
 Duerme sereno,
 Hijo de Rey.
 Los astros brillan sobre tu cuna,
 sea dulce tu sueño,
 Dios está contigo.

NOTA: Aurelio Maggioni hizo la reducción de esta obrita para canto y piano.

La Berceuse à Monna (dedicada a su hija Inez) es el nombre de este bello arrullo escrito por José Vargas de Núñez (nacido en la ciudad de Puebla, 1886-1975).

Es una obra escrita para piano, en la tonalidad de Sol b Mayor (Gb), en la primera y tercera partes y en la segunda modula a fa# menor (f#).

El tempo es Andante.

Aparecen indicaciones como: "simple et doux", "tres lié", ("simple y dulce" "muy ligado"), "tenuto", "ppp", "pp", "p", etc.

El ritmo que evoca la mecedora se mantiene casi durante toda la obra (compases 1, 2, 3, 4).

Ejemplo 53.

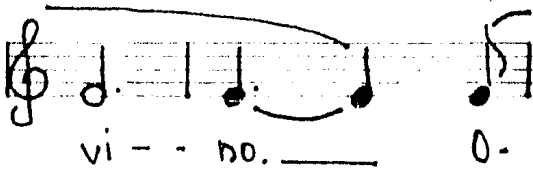
The image shows a musical score for Example 53. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. Both staves are in 2/4 time and have a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The vocal line has the lyrics "simple et doux très lié" written below it. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, creating a rocking motion.

Carlos Guastavino, (Argentina 1914), es un compositor contemporáneo que también prestó su atención a la canción de cuna. Escribió un "Ciclo de seis canciones de cuna", todas con texto de Gabriela Mistral. "Meciendo" es la última del ciclo, la cual se analiza a continuación.

Es una canción con una tonalidad de mi menor (e), de forma A+A'+B, en un compás de 6/8. El ámbito melódico es de una octava Mi5-Mi6, por lo que es conveniente que sea interpretada por alumnos de voz grave y además con estudios vocales avanzados, ya que el compositor ha señalado al canto y al piano con una ligadura las frases con las que el cantante demostrará cierta técnica vocal y por consecuencia cierta "línea de canto" (compases 5, 6, 7 y 8).

Ejemplo 54.

The image shows a musical score for Example 54. It consists of a single staff in treble clef, in 6/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics "El mar sus mi-lla-res de o - - las me-ce di-" are written below the staff. The melody is a simple, rocking eighth-note pattern.



Este arrullo se mantiene en "piano" en las dos primeras partes y "pianissimo" al inicio de la tercera.

El compositor pide para la interpretación del piano "molto Legato ed uguale" ("muy ligado e igual") en la primera parte en la que con un impulso anacrúsico hace sentir un ritmo de mecedora. En la segunda está la aclaración "monótono". El ritmo aparece en esta parte un poco variado en la mano derecha, es todavía un ritmo de arrullo, el cual se pierde por algunos compases al inicio de la tercera parte, pero que al finalizar, aparece nuevamente desde el compás 39 (compases 1 y 2).

Ejemplo 55.

El texto fue escrito por Lucila Godoy Alcayaga, conocida con el seudónimo artístico de Gabriela Mistral (Santiago de Chile 1889-1957). Esta famosa poetisa tuvo siempre una gran admiración por la misión de la maternidad y los temas infantiles.

"El mar, sus millares de olas mece divino.
Oyendo a los mares amantes mezo a mi niño.
El viento errabundo en la noche mece los trigos.
Oyendo a los vientos amantes mezo a mi niño".

La ópera *Porgy and Bess* de George Gershwin (New York 1898-1937), considerada por algunos críticos como su mejor obra, está inspirada en el ambiente y costumbres de los negros de Harlem, no sólo por la excepcional inspiración con que ha estilizado los aires y ritmos negros, si no por su fuerte dramatismo, en contraste con líricas escenas de lírica delicadeza y mística ternura, como en el caso del arrullo "Summer Time" cuya melodía es muy conocida.

Gershwin como compositor, se ha inspirado en el jazz, manifestando no sólo el carácter, sino también las costumbres del norteamericano actual.

Esta obra, a pesar de ser un arrullo, tiene por su misma procedencia un aire de erotismo, tal vez por la melodía y armonía utilizadas.

En la ópera, este "Lullaby es interpretado por "Clara" (soprano). Su forma es A+A' con una pequeña introducción, y en la parte final una extensión cadencial. La tonalidad es de la menor (d), el compasillo se deja sentir rítmicamente en la parte del piano, versión probablemente del mismo Gershwin, en los compases en los que da principio la voz. La mano izquierda toca dos acordes (en un compás), que resultan muy expresivos, debido a las indicaciones hechas por el autor, a saber: un "molto legato" iniciado con "pp" y además un regulador que hará que el segundo acorde esté casi en "f". Ese efecto deja sentir el ritmo simulado por una mecedora (compases 7 y 8).

Ejemplo 56.

The image shows a musical score for Example 56. It consists of two staves: a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a half note G4 (F#), followed by a half note A4 (G#), and then a half note B4 (A#). The piano accompaniment consists of two chords: a D minor chord (F#2, A2, C3) and a D minor chord with a raised fifth (F#2, A2, C#3). The first chord is marked with a piano dynamic (pp) and the second with a forte dynamic (f). A slur labeled "molto legato" covers the vocal line and the first piano chord. The piano part is written in a simple, rhythmic style, with the notes F#2, A2, and C3/C#3.

El ámbito melódico es de Mi6-La6. Esta obra, más que una gran voz, necesita de musicalidad para poder interpretarla bien. Cada vez que aparece el primer motivo del tema, el ritmo es diferente. Aparecen síncopas y naturalmente indicaciones para el intérprete, tales como: "with expression", "poco rit.", "a tempo", etc. (compases 7-8, 11-12, 15-16, 25-26, 33-34).

Ejemplo 57.

Clara

Summer time _____

Oh yo' dad-dy's rich,
poco rit. a tempo

One of these mor-in's

But till that morn-in' _____

El texto dice:

Es tiempo de verano
y la vida es fácil,
Los peces están nadando,
y el algodón ha crecido.

Oh, tu papy es rico,
y tu mamy es guapa,
calla pues bebito,
ya no llores.

Dentro de las cinco "Canciones Negras" de Xavier Montsalvage - (nacido en Gerona 1912), se encuentra el arrullo "Canción de cuna para dormir a un Negrito", que es de una gran belleza tanto por el texto como por su tonalidad de Reb Mayor (Db).

Aunque su ámbito melódico es de Dob5-Mib6, este arrullo puede - ser interpretado tanto por una voz grave como por una aguda.

En esta canción, el compositor hace las indicaciones en cuanto a las frases. La parte vocal tiene al inicio una "p" en tempo lento - "a media voz disminuyendo hasta un final casi imperceptible" (compases 1 y 2).

Ejemplo 58.

Lento a media voz disminuyendo

Nin - ghe nin - ghe nin -

pp

p

p

p

Toda la canción transcurre en ritmo de habanera, en un compás - de 2/4 (ver ejemplo anterior), marcado con "pp" para el piano y en los últimos compases con la indicación "perdendosi", llegan hasta "ppp".

El texto fue escrito por Ildefonso Pereda Valdés:

"Ninghe, Ninghe, Ninghe tan chiquitito,
el negrito que no quiere dormir.

Cabeza de coco,
 grano de café
 con lindas motitas
 con ojos grandotes
 como dos ventanas
 que miran al mar.

Cierra los ojitos
 negrito asustado;
 el mandinga blanco
 te puede comer
 ¡Ya no eres esclavo!
 y si duermes mucho
 ..."

Una gran "línea de canto" deberá reflejar el cantante ante un -
 texto semejante.

En tiempos de la esclavitud el negro estaba en la situación de una simple mercancía, con "cierta semejanza" a la raza humana, sin alma ni sensibilidad, y tenía por destino el sufrimiento. "Tal vez - comenta el mismo poeta Pereda Valdés en su Antología Negra, ..."desde -- que Noé maldijo a su hijo Cam, legó con ello a todos sus descendientes el destino de ser esclavos"- (Op. citada, Pág. 9, Edifiones Ercilla, - Santiago de Chile). Pero es tan sencilla y dulce la melodía en el - - arrullo citado que difícilmente el pequeño podría sentirse lastimado - al ser llamado "esclavo".

"La Canción de la Nana" de Benjamín Britten (nacido en Inglaterra 1912), es una obrita escrita en tres partes A+A'+A'', en la tonalidad de Si bemol Mayor (Bb). Su ámbito melódico es de La4-Mi6, por lo que deberá ser interpretada por voces graves.

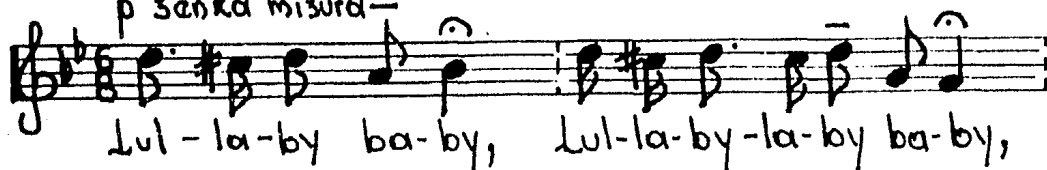
En este "Lullaby", el compositor hace varias indicaciones al - cantante en cuanto a la interpretación. Es tempo es un "andante piace vole", que se inicia con "p", después "pp", "f", etc., y luego están -

anotadas "molto espressivo", "diminuendo", etc...

Al inicio de la primera y segunda partes, el compositor presenta tres frases con una indicación "senza misura", es decir, que el cantante puede interpretarlas libremente (en el tiempo) (compás 1).

Ejemplo 59.

Andante piacevole
p senza misura—



Lul-la-by ba-by, Lul-la-by-la-by ba-by,

En la tercera parte y al final de la obra, dichas frases aparecen nuevamente, sólo que acompañadas al piano por unos arpeggios. Esos arpeggios rompen momentáneamente el patrón rítmico monótono del arrullo que a excepción de los pasajes comentados se mantiene durante toda la obra (compases 2 y 3).

Ejemplo 60.



p espress.

El texto fue escrito por John Philip.

Duerme bebito, duérmete ya,
tu nana te cuidará como debe ser. Duérmete bebito.
estate tranquilo mi amor,
no llores más;

Canta un arrullo, duérmete bebito.
 Deja volar las penas,
 Yo te imagino, meciéndote y calmándote.
 No me retrasaré.
 Duerme bebito. Duérmete ya.

"Arrorró", es el nombre de la canción número 4, entre las Cinco Canciones Populares Argentinas de Alberto Ginastera (nacido en Argentina en 1916).

Es una obrita con un texto completamente popular, conocida en varios países de Latinoamérica y elevada por Ginastera (entre otros) a un nivel culto. Está escrita en tres partes A+A'+A'', en la tonalidad de Sol Mayor (G). El ámbito melódico es de Sol5-Sol6.

Este arrullo requiere especialmente de un buen acompañante. El intérprete a su vez, deberá cuidar su línea de canto, ya que las frases son largas y el tempo indicado es "Lento" (compases 5, 6, 7 y 8).

Ejemplo 61.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature and a piano (p) dynamic marking. It contains a vocal line with lyrics: "A- rro- rro' mi ne - ne a- rro- rro' mi". The notes are quarter notes and half notes. The second staff is also in treble clef and contains a piano accompaniment line with a "sol" marking and a horizontal line below it, indicating a sustained note.

Los esquemas rítmicos tanto de la parte vocal como la del piano, mantienen dentro del compás de 2/4, ritmo que evoca el vaivén de una mecedora (compases 1 y 2).

Ejemplo 62.

"Arrorró mi nene,
 arrorró mi sol,
 arrorró pedazo
 de mi corazón".

La presente "Canción de Cuna" (Pajarito Chino), del compositor Francisco Martínez Galnares (nacido en la ciudad de México en 1930), - aunque pequeña es una obra de una gran sencillez y dulzura, escrita en una escala pentátona (en las teclas negras del piano), que por sus intervalos le dan un toque oriental. Su forma es A+A', con una pequeña coda y su ámbito melódico de Reb Solbó.

También en este arrullo las frases aparecen señaladas (para la parte vocal) con la previa indicación: "siempre dulcemente". Se requiere de una técnica vocal avanzada para poder interpretarla bien, ya que el inicio de algunas de las frases son notas agudas (ej. compases 1 y 5). Aunque en el texto la sílaba "Pa" de "Pajarito" facilita la colocación de las notas; éstas deberán sostenerse bien, y como los valores son de corcheas, será muy importante darle la brillantez adecuada, y con mayor razón en los compases 10 y 11 en los que aparece un -- Soló que debe cantarse con los labios juntos (boca cerrada) y dientes separados. Ambos pasajes requerirán desde luego de una mayor atención.

En esta canción aparece inicialmente el compás de 4/4, pero en los compases 5 y 7 cambia al de 3/2. La melodía tiene un esquema rít-

mico propio del arrullo de una mecedora (compases 1 y 2).

Ejemplo 63.

El texto fue escrito por la poetisa uruguaya Juana de Ibarbourou (1895) conocida también como Juana de América.

El texto de esta Canción de Cuna forma parte de cuatro poesías infantiles conocidas como: "Los Sueños de Natacha", o bien, "Las Canciones de Natacha".

"Pajarito chino de color añil,
Canta que mi niño se quiere dormir.
Pajarito chino de color punzó
Calla que ni niño ya se durmió."

El "Arrullo Mestizo" escrito por Ariel Waller (nacido en la ciudad de México en 1946), es un ejemplo típico de la fusión del sentimiento indígena con el español; es una obra de forma ternaria con una pequeña introducción A+B+A', escrita en una escala pentafónica no tradicional ("escala personal", solb, lab, do, reb y mib). Su ámbito melódico es de Fa5-Lab6.

En esta canción, el compositor utiliza adornos como apoyaturas largas, breves, anticipaciones, etc...

Con respecto a la interpretación de este "Arrullo Mestizo", se requiere por parte del cantante dominio de la técnica vocal, ya que la nota la6 que aparece en varias ocasiones y cuya colocación pudiera resultar dificultosa -ya que el compositor colocó en esta nota la sílaba "me" de "duérmete"- pues en una nota tan aguda con la letra "e", la garganta tiende a contraerse. Se procurará además una afinación y dicción correctas (compases 5 y 6).

Ejemplo 64.

Andante

Duér-me-te mi ni - - ño

El compás es de 2/4. La canción se inicia con un ritmo balanceado interpretado por la mano izquierda por medio de un obstinado que en determinadas partes se rompe. Hay muchas síncopas que le dan el carácter de la música moderna (compases 1 y 2).

Ejemplo 65.

La primera frase de la segunda copla que lleva la indicación -- "Plus vite", deberá ser bien interpretada, ya que la intención tanto de la música como en el texto es de espantar al niño.

El texto es anónimo.

"Duérmete mi niño
con todo y tambache
tu madre la zorra,
tu padre el tlacuache.

Duérmete niñita
que ahí viene el viejo,
a llevarte viene
con todo y pellejo."

CONCLUSIONES

La Canción de Cuna en su acepción más general es un patrimonio que nos fue legado por todos los pueblos del mundo.

El objeto de la canción de cuna es provocar en un niño el relajamiento con el fin de que se duerma.

En el siglo XIII al instituir San Francisco de Asís la bonita - costumbre que se ha mantenido hasta nuestros días en los países cristianos, de representar el nacimiento del Niño Jesús, surge el villancico que es una canción de cuna para el Dios-Niño.

Del trabajo anterior podemos concluir:

El villancico o "Copla de Villancico" es una composición poético-musical de carácter pastoril, que tanto en su inicio como en la actualidad pertenece al género religioso-popular.

Entre las tonalidades más frecuentes del villancico, se encuentran: Do Mayor (C), Re Mayor (D), Fa Mayor (F), Sol Mayor (G), Si b Mayor (Bb), etc...

Se utilizan compases como 2/4, 3/4, 4/4 y 6/8.

En cuanto a la dinámica, se indica con "pp", "mp", "p", "mf", y con respecto a la agógica aparecen "rall", "rit", "a tempo", etc.

Este tipo de arrullos son de cortas dimensiones.

Después el villancico deja de tener un carácter exclusivamente religioso para ser llamado Villancico Polifónico Profano, con las mismas características (en cuanto a la forma), salvo la temática que es de género amatorio.

Posteriormente en los siglos XVI, XVII y XVIII, cuando alcanza su auge, presenta una forma diferente, como: Arias, Solos, intercalados.

Ya en los siglos XIX y XX se continúa la tradición del villancico

tro de una décima aproximadamente, (aunque algunas veces se encuentran ejemplos con una tessitura mayor).

Una de las características más sobresalientes de los arrullos, es la monotonía. Esta aparece mediante un ritmo suave y ondulante -- (que provoca relajamiento), bien sea de la melodía o en el acompañamiento. En algunos casos se mantiene durante todo el tiempo, mientras en otros sólo desaparece durante algunos compases para regresar nuevamente.

Los "tempos" utilizados son: "Lento", "Andante", "Dolce con Moto", "Moderato", "Movimiento di Ninna-Nanna", "Adagio", etc...

Los compases predominantes son: 2/4, 3/4, 4/4, y 6/8.

Las canciones de cuna están en varias tonalidades, suelen ser: de los 24 ejemplos que hemos analizado, tres que están en Re b Mayor -- (Db), tres en Mi Mayor (E), dos en Si b Mayor (Bb), dos en Fa Mayor -- (F), apareciendo en las demás las tonalidades de La b Mayor (Ab), Sol b Mayor (Gb), Sol sostenido (G#), Mi b Mayor (Eb), fa # menor (f#), la menor (a), do menor (c), sol menor (g), mi menor (e). Faltan tonalidades como: Do Mayor (C), Re Mayor (D), La Mayor (A). Se incluyen también escalas pentafónicas.

En cuanto a forma, suele ser binaria o ternaria, algunas veces con una pequeña coda.

Con respecto a la agógica los autores hacen indicaciones que resultan muy importantes para este género, tales como: "poco a poco", -- "ralentando", "ritardando", "plus vite", "plus lent", "tranquillo", -- etc...

En lo que refiere a la dinámica aparecen "ppp", "pp", "mp", -- "p", "mf", "f", etc... (No llegando a "ff" en ninguno de los ejemplos) "diminuendi", "crescendi", "molto legato", "sempre dolcemente", "imperceptible", "perdendosi", "mormorando", (muy pocas veces hay acentos).

co con el nombre de "Villancico Navideño", es decir únicamente interpretado en las fiestas religiosas de fin de año y es además interpretado con instrumentos populares, ritmos y textos propios del país que los ha adoptado.

La tradición del villancico penetra en los hogares al entonar las mismas madres dichos cantos navideños en el momento de acunar a su pequeño, (amén de los arrullos que ella misma improvisa).

Aunque no solamente la madre utiliza este tipo de arrullos tradicionales, producto del desarrollo de cada lugar y que vienen desde mucho tiempo atrás, ya que no se sabe ni cómo ni cuándo nacieron, pues pertenecen al acervo folklórico de cada región.

El poeta Federico García Lorca, que se ocupó del folklore español, hizo un estudio de los arrullos populares en las distintas provincias de España y algo semejante realizó el maestro Vicente T. Mendoza en México.

Cuando aparece el romanticismo (fines del siglo XVIII y principios del XIX), el villancico sigue su trayectoria, surgiendo así la "Canción de Cuna Culta" (incluyendo la instrumental), la cual adquiere diferente nombre según el país de origen: "Wiegenlied", "Berceuse", "Ninna-Nanna", etc., que son pequeñas obras líricas de un encanto peculiar.

Desde el punto de su interpretación, se requiere de estudios vocales, es decir, de una técnica avanzada, de una apropiada línea de canto y un buen fraseo, ya que los compositores piden efectos que sólo con esos requisitos se podrá lograr.

Además se necesita el conocimiento de algunos idiomas, ya que obviamente aún teniendo las traducciones al español de los diferentes textos, ésto no va de acuerdo con la música.

El ámbito melódico de las canciones de cuna está construido den

Es obvia la colaboración de un buen acompañante para una idónea interpretación de este género.

Tanto la canción de cuna popular como la culta son obras de pequeñas dimensiones, escritas en tonalidades, tempos, indicaciones de -- agógica y dinámica semejantes. Los textos de ambas son de una gran -- sencillez y ternura, aunque a veces se encuentran excepciones según -- las circunstancias.

Lamentablemente, dentro de la producción musical, la de la canción de cuna es mínima (el compositor ha desechado este género), pero aún así lo poco que existe es casi desconocido. No por eso se debe -- concluir que ella es como un callejón sin salida, eso sería una falsedad. Aunque no sea frecuente, de vez en cuando aparece en los programas de conciertos.

Deseando que este trabajo sea de utilidad principalmente para los cantantes e investigadores, se anexa al final una lista de compositores de Arrullos (nacionales y extranjeros).

COMPOSITORES DE CANCIONES DE CUNA

- 1.- WOLFGANG A. MOZART 1756-1791.
Wiegenlied
- 2.- FRANZ SCHUBERT 1797-1828.
Wiegenlied Op. 81, No. 2
Wiegenlied Op. 105, No. 2
- 3.- FEDERICO CHOPIN 1810-1849.
Berceuse Op. 57
- 4.- JOHANNES BRAHMS 1833-1897.
Wiegenlied Op. 49, No. 1
- 5.- MODESTO MUSSORGSKY 1839-1881.
Berceuse de Yeromouchka
- 6.- PETER SHJITSCH TCHAIKOVSKY 1840-1893.
Wiegenlied Op. 16, No. 1
- 7.- FELIPE PEDRELL 1841-1922.
Nana
- 8.- EDWARD GRIEG 1843-1907.
Berceuse Op. 38
Wiegenlied Op. 41
En la cuna
- 9.- GABRIEL FAURE 1845-1924.
Les Berceaux Op. 23, No. 1
Dolly Op. 56, No. 1
- 10.- PAOLO TOSTI 1846-1916.
Ninna-Nanna, mio Figliolo
- 11.- FRANZ RIES 1846-1932.
Arrullo

- 12.- BENJAMIN GODARD 1849-1895.
Berceuse from "Jocelyn"
- 13.- ALBERTO WILLIAMS 1862-1952.
Arrorró
- 14.- ALEXANDER GRETCHANINOV 1864-1956.
Berceuse
- 15.- RICHARD STRAUSS 1864-1940.
Wiegenlied Op. 41, No. 1
- 16.- RICARDO CASTRO 1866-1940.
Berceuse Op. 36 No. 1
- 17.- MAX REGER 1873-1916.
Mariä Wiegenlied Op. 76, No. 52
- 18.- MANUEL DE FALLA 1876-1947.
Nana
- 19.- CYRL SCOTT 1879-1970.
Lullaby
- 20.- ILDEBRANDO PIZZETTI 1880-1968.
Ninna-Nanna di Uliva
- 21.- JOSE VARGAS DE NUÑEZ 1886-1975.
Berceuse à Monna
- 22.- IGOR STRAWINSKY 1882-1971.
Berceuse (Pájaro de Fuego)
- 23.- MANUEL LEON MARISCAL 1891
Arrullo a la Muñeca

- 24.- JUAN D. TERCERO 1896
Duérmete apegado a mí
- 25.- CARLOS GUASTAVINO 1898
Ciclo. Seis Canciones de cuna
- 26.- FEDERICO GARCIA LORCA 1898-1936.
Nana de Sevilla
- 27.- GEORGE GERSHWIN 1898-1931.
Summer Time
- 28.- GUILLERMO CASES 1898-1967.
Nana
- 29.- SILVESTRE REVUELTAS 1899-1940.
Canción de Cuna
- 30.- BLAS GALINDO 1910
Arrullo
- 31.- XAVIER MONTSALVAGE 1912
Canción de cuna para dormir a un negrito
- 32.- BENJAMIN BRITTEN 1913
A Cradle Song
Sephestia's Lullaby
A Charm
The Nurse's Song
- 33.- SALVADOR MORENO 1916
Nana del sueño que busca niña
Nana para un niño que se llama Rafael
Duérmete prontito

- 34.- CARLOS JIMENEZ MABARAK 1916.
La canción de la Pilmama
- 35.- ALBERTO GINASTERA 1916.
Arrorró
- 36.- MANUEL ENRIQUEZ 1926.
Arrullo
- 37.- FRANCISCO MARTINES GALNARES 1930.
Canción de Cuna
- 38.- LEONARDO VELAZQUEZ 1935.
Arrullo
Canción de Cuna
- 39.- ARIEL WALLER G. 1946.
Arrullo Mestizo
Berceuse (Suite)

BIBLIOGRAFIA

APEL WILLY

Historical Anthology of Music
Harvard University Press
Cambridge, Massachusetts, 1964.

ARETZ ISABEL

Cantos Navideños en el Folklore (Venezuela)
Caracas - Venezuela 1962.

BAER M. DONALD

BIJOU W. SIDNEY

Psicología del desarrollo infantil
Editorial Trillas
6a Reimpresión
México, 1976.

BLANCO ANDRES ELOY

Canto a los hijos
Editorial Talleres de B. Costa
Publicaciones de la Embajada de Venezuela
1a. Edición, 1967.

CRUZ SOR JUANA INES DE LA

Obras Completas
4a. Edición
Editorial Porrúa, S. A.
México, 1977.

DELIZ MONTSERRAT

Música de Puerto Rico
El Aguinaldo y el Villancico en el Folklore
Puertorriqueño
1930.

DELIZ MONTSERRAT

Renadío del cantar folklórico de Puerto Rico.
Ediciones Hispania
Madrid - España, 1951.

DIEZ - ECHARRI
ROCA FRANQUESA

Historia General de la Literatura Española e
Hispanoamericana
Editorial Aguilar
3a. Reimpresión
España, 1979.

ESTHELLA GUTIERREZ FERMIN

Literatura Española con Antología
Editorial Capelus
12a. Edición
México, 1945.

GARCIA LORCA FEDERICO

Obras Completas
Recopilación y notas de Anturo Novo
Prologuista: Jorge Guillén
7a. Edición
Ediciones Aguilar, S. A.

GARCIA DE NUÑEZ RIVAS

Actividades Musicales
Editorial Kapelus, S.A. de C.V.
1a. Reimpresión
México, 1979.

MADRIGAL LLORENTE ALFREDO

Los Niños son así
Editorial Jus
9a. Edición
México, 1971.

MARTI SAMUEL

Canto, Danza y Música Precortesiana

MENDOZA T. VICENTE

Lírica Infantil de México
Prologuista: Luis Santullano
Fondo de Cultura Económica
2a. Edición
México, 1980.

MENDOZA T. VICENTE

Música Tradicional de México
ML 3570
M 35
Escuela Nacional de México

PEDRELL FELIPE

Cancionero Musical Popular Español
Casa Editorial de Música
3a. Edición
Barcelona, 1958.

PLAZA Y JANES

Diccionario Enciclopédico
III y VIII Tomos.

PIAGET JEAN

Seis estudios de psicología
Editorial Seix Barral, S. A.
7a. Edición
México, 1980.

REY JUAN

Preceptiva Literaria
12a. Edición
Santander - España.

SALDIVAR GABRIEL (Colaboración de Elisa Osorio Bolio)

Historia de la Música en México
(Epocas Precortesiana y Colonial)
México, 1934.

APOCK BENJAMIN

Tu Hijo
Ediciones Daimón
5a. Edición
España, 1960.

STEVENSON ROBERT

Christmas Music from Baroque México
University of California Press, Ltd.
London England, 1974.

STEVENSON ROBERT

Music in Mexico
A Storical Swvey
Editorial Apolo
New York, 1971.

WOLF JOHANNES

Historia de la Música
Editorial Labor
Barcelona, 1957

ASOCIACION DE EDUCAION MUSICAL. CHILE

Canciones de Navidad del Folklore de Chile
Instituto de Extensión Musical de la
Universidad de Chile.

DICCIONARIO ENCICLOPEDICO SALVAT (4 Tomos)

DICCIONARIO GROVE DE MUSICA Y MUSICOS (Tomos IV, V, VII)

DICCIONARIO LABOR

REVISTA DE MUSICA DE CUBA No. 3

Editada por el Departamento de Música
Biblioteca Nacional "José Martí"

EDITORIAL LUZ - HILO (Publicación Trimestral)

La Habana - Cuba, 1960.

VILLANCICOS ESPAÑOLES

Fiesta del Villancico
Instituto de España
Editorial Magisterio Español
Madrid, 1945.